

الموسيقى في العراق القديم

د . صبحي انور رشيد



طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العلمية، آفاق عربية،

رئيس مجلس الإدارة :

الدكتور محسن جاسم الموسوي

حقوق الطبع محفوظة

تعلنون جميع المراسلات

باسم السيد رئيس مجلس الإدارة

العنوان :

العراق - بغداد - اعظمية

ص . ب . ٤٠٣٢ - تليكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

المقدمة

التواصل الحضاري بين الماضي والحاضر ، يتضح على أشده في العراق في مجال الموسيقى .
والموسيقى باعتبارها مظهراً هاماً من مظاهر حضارة العراق القديم ، قد صاحبت سكانه القدامى
عبر كافة عصور تاريخ الاقوام التي تعاقبت على الحكم فيه من سومريين واكديين وبابليين وكاشيين
وآشوريين وكلدانيين وغيرهم .

والتراث الموسيقي يحتل مساحة واضحة في تراث كل أمة وقطر في العالم ، فمن الثابت أثرياً
أن الانسان قد غنى ورقص وعزف قبل ان يبتكر الكتابة وقبل ان يرسم وينحت . وسكان العراق
القدامى قد خلفوا للأجيال ، تراثاً موسيقياً عظيماً وغزيراً ، حفظته لنا ونقلته الينا آثارهم الموسيقية
المختلفة من آلات موسيقية اصلية ورسوم ومشاهد منقوشة ومنحوتة تمثل الحياة الموسيقية ، اضافة
الى الكتابات المسمارية التي امدتنا بالاسماء القديمة للالات الموسيقية واسماء الموسيقيين السومريين
وغيرهم من كلا الجنسين واصنافهم ومعلومات علمية وفنية عن الموسيقى النظرية ، التي كان
الأوائل قد تمكنوا في التوصل اليها والكتابة حولها قبل غيرهم من شعوب العالم القديم .

والواقع ان أول من بحث وكتب حول الموسيقى في العراق القديم ، هم الباحثون الاجانب
وذلك منذ النصف الثاني من القرن الماضي ، حيث قدموا الكثير من البحوث والكتب القيمة التي
خدمت الموسيقى في العراق القديم وعرفت العالم بها . وتوجد لبعضهم الى جانب هذا ، دراسات
وكتب يطفى عليها التعصب والتزعة العنصرية وعدم استفاد المادة الاثرية الخاصة بالموسيقى ،
الامر الذي قادهم الى آراء خاطئة . كما وان ماكتب حول الموسيقى في العراق القديم قد اصبح
قديماً ويحتاج الى الغرلة والتصحيح والحذف والاضافة والتعديل . والواقع ان هذه الامور هي
التي دفعتني الى تأليف كتاب (الموسيقى في العراق القديم) منذ اقدم عصر جاءتنا منه شواهد
اثرية ذات علاقة بالموسيقى وعبر كافة عصور تاريخ العراق قبل الاسلام ، وفق آخر واحدث
ماوصل اليه مستوى البحث العلمي الحديث السائد في الوقت الحاضر حول هذا الموضوع لكي
يكون المحاولة العلمية الاولى لاعادة كتابة تاريخ الموسيقى في العراق لعصور ما قبل الاسلام
مصححاً الاخطاء المختلفة التي وردت في المراجع الاجنبية والعربية ومدققاً كل ماكتب حول
الموضوع ومناقشاً للآراء ومبرزاً النقاط المضيئة في تاريخنا الموسيقي ومضيفاً معلومات ومعالجات
علمية جديدة لمواضيع لم يعالجها بعد الباحثون نذكر منها على سبيل المثال المرأة والموسيقى ، الفرق
الموسيقية ، الرياضة والموسيقى ، الموسيقى العسكرية والموسيقى والانتصار .

لقد قسمت هذا الكتاب الى أربعة أقسام . عاجلت في القسم الاول تاريخ البحث ومصادر المعلومات ثم انتقلت في القسم الثاني الى بحث الموسيقى القديمة معرجاً على السلم الموسيقي ، الموسيقى والفلك ، الموسيقى والدين ، التربية الموسيقية ، المرأة والموسيقى ، الرياضة والموسيقى ، الموسيقى العسكرية ، الموسيقى والانتصار ، الموسيقيون واصنافهم ، الفرق الموسيقية ، اسماء الموسيقيين في الكتابات المسمارية ، واختتمت هذا القسم بموضوع التدوين والاداء الموسيقي . بعد هذا قدمت في القسم الثالث دراسة مفصلة ومقارنة للالات الموسيقية بانواعها المختلفة الوترية والايقاعية الجلدية والمصوتة بذاتها والهوائية . اما القسم الرابع فقد عاجلت فيه موضوع الغناء في العراق القديم . وهكذا يكون هذا الكتاب قد عاجل كل الامور المتعلقة بالموسيقى النظرية والموسيقى الغنائية في العراق في عصور ما قبل الاسلام .

ان موضوع الموسيقى في العراق القديم ليس معروفاً على نطاق واسع ، الامر الذي يدعو المتخصصين الى تقديم المزيد من الانتاج العلمي والنشر حول هذا الموضوع . هذا ولا يسعني في الاخير الا ان اقدم خالص الشكر والتقدير لوزارة الثقافة والاعلام والجهات المختصة فيها لقيامها بطبع واصدار هذا الكتاب وايصاله الى القراء . كما اشكر المؤسسة العامة للاثار والتراث لتزويدها لي بالصور المنشورة في هذا الكتاب .

وعسى ان اكون بهذا الكتاب قد حققت جزءاً يسيراً من الواجب الملقى على عاتقنا تجاه بحث ونشر وتعريف التراث الموسيقي للعراق القديم ، ذلكم التراث الغزير والسحيق في القدم والذي لما نزل ابتكاراته وانجازاته الموسيقية النظرية والعملية مستمرة ومستعملة في الشرق والغرب حتى يومنا هذا . كما ارجو ان اكون قد ساهمت مساهمة علمية حديثة في كتابة تاريخ الموسيقى في العراق ومن الله التوفيق .

المؤلف

بغداد / آب ١٩٨٦

الفهرست

٠٥٠	المقدمة
٧	القسم الاول
	تاريخ البحث ومصادر المعلومات
١٥	القسم الثاني
	الموسيقى القديمة واستعمالاتها
١١٣	القسم الثالث
	الالات الموسيقية
١٢٩	اسماء الالات الموسيقية في الكتابات المسمارية
١٣٩	دراسة مقارنة للالات الموسيقية
١٧٢	مقارنات
١٩٠	الالات الايقاعية الجلدية
٢٠٣	التمباني
٢٣٥	الالات النحاسية
٣٣٩	انجازات العراق القديم في الالات الموسيقية
٢٤٧	التاثير الموسيقي للعراق القديم على الاقطار الاخرى
٢٥٣	القسم الرابع
	الغناء في العراق القديم
٢٩٤	محتويات الكتاب
٢٩٧	الهوامش

تاريخ البحث

لقد مر تاريخ البحث في موضوع الموسيقى في العراق القديم بالمراحل التالية :

المرحلة الاولى :

بدأت هذه المرحلة في سنة ١٨٦٢ حيث صدر الكتاب الالماني (تاريخ الموسيقى) لمؤلفه فيلهلم امبروس^(١) الذي عالج فيه الموسيقى والالات الموسيقية في بلاد آشور وبابل . وفي سنة ١٨٦٤ صدر كتاب كارل انجل^(٢) الذي عالج فيه الات الموسيقى لكل من الآشوريين والمصريين والعبريين ، معتمداً في ذلك على الاثار . لقد كان هذا الباحث على حق ، عندما استنتج ان الات الموسيقى الاشورية لم تكن بدائية ، بل لابد وانها قد تطورت عن آلات اقدم زمناً ، وتعود لاقوام اخرى سبقت الآشوريين . ثم ظهرت دراسة فيرولو وبلاكو^(٣) حيث نجد فيها اول توضيح لاهمية الموسيقى في الحياة الدينية عند السومريين . كما ظهرت مقالات لباحثين آخرين عالجت الات الموسيقى السومرية . وتدخل في عداد هذه المرحلة الدراسات الاولى التي كتبها كورت زاكس^(٤) .

إن دراسات هذه المرحلة قد اعتمدت على عدد قليل من الاثار التي اظهرتها حفريات القرن التاسع عشر والقسم الاول من القرن العشرين ، كما انها لم تهتم بالنصوص المسمارية التي لها علاقة بالموسيقى .

المرحلة الثانية :

تعود بداية هذه المرحلة الى سنة ١٩٣٧ حيث صدر فيها كتاب غالبن^(٥) ، الذي اعتمد على نتائج التنقيبات الاثرية في مدن ومواقع مختلفة ، منها اثار المقبرة الملكية في اور التي لها اهميتها الخاصة في موضوع الموسيقى في العراق القديم . واعتمد كذلك على الدراسات والبحوث اللغوية المسمارية . ويلاحظ ان غالبن لم يعالج الات الموسيقى حسب تسلسل العصور الزمنية لتاريخ العراق القديم بل عالجها حسب اصناف الات الموسيقية وهي الات الايقاعية ، الات الهوائية ، والالات الوترية . وعلى كتابة هذا اعتمدت مقالات وكتب كل من زاكس^(٦) وريس^(٧) وفريدريش بين^(٨) وبولين^(٩) وفارمر^(١٠) وفيكنز^(١١) .

وتمتاز دراسات هذه المرحلة ، بتعدد الاثار الموسيقية العائدة الى عصور وأقوام مختلفة من سكان العراق القديم ، واخذها بنظر الاعتبار نتائج الدراسات المسمارية والتركيز على

معالجة الآلات الموسيقية حسب انواعها وليس حسب تسلسل عصورها التاريخية المرحلة الثالثة :

وهي المرحلة الراهنة التي بدأت منذ سنة ١٩٥٧ بصدر كتاب شتاودر^(١) الذي خصصه لمعالجة الآلتين التورتيتين الجنك (Harp) والكناره (Lyre) حسب تسلسل وجودهما عند السومريين فقط . وقد عالـج شتاودر استاذ العلوم الموسيقية في جامعة فرانكفورت بالمانيا الاتحادية سابقاً ، هاتين الآلتين السومريتين معالجة علمية مفصلة وناقش آراء (وولي) الذي نقب في اور ، حول اعادة تركيب بعض الآلات التورية السومرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور . وفي سنة ١٩٦١ صدر الكتاب الثاني لشتاودر^(٢) الذي عالـج فيه نفس الآلتين المذكورتين ولكن خلال العصرين البابلي والآشوري . وفي هذا الكتاب تظهر ميوله المنحازة لسكان الجبال الآريين وبعض الهنات التي اتينا عليها بالرد والنقاش في المقال^(٣) الذي نشرناه باللغة الالمانية حول عرض ونقد هذا الكتاب . وفي نفس السنة صدر له مقال حول العود^(٤) ذكر فيه أن أصل العود يعود الى الخوريين من سكان الجبال الآريين الذين جاءوا من اواسط آسيا ، كما نسب اليهم القيام بنقل ونشر آلة العود في العراق معتمداً في ذلك على آثار قليلة تعود لفترات متأخرة . وتحت اشراف شتاودر صدرت سنة ١٩٦٠ اطروحة الدكتوراه التي قدمتها لجامعة فرانكفورت بالمانيا الاتحادية الدكتورة هارتمان^(٥) بعنوان (موسيقى الحضارة السومرية) . في هذه الاطروحة القيمة درست المؤلفة غالبية الآلات الموسيقية منذ عصر الوركاء (٣٠٠٠ - ٢٨٠٠ ق م) ولغاية بداية العصر البابلي القديم حوالي ١٩٥٠ ق م . وقدمت فيها دراسة علمية مفصلة للنصوص السمارية المتعلقة بالآلات الموسيقية واسماء واصناف الموسيقيين في العراق القديم ، احتلت الجزء الاكبر من الاطروحة .

تمتاز مدرسة شتاودر بالدراسة العلمية العميقة وبالاهتمام بالناحية اللغوية السمارية والتاريخية للآلة الموسيقية . والواقع ان اي كتاب او مقال علمي يكتب في هذا الموضوع يجب ان يعتمد على بحوث هذه المدرسة الالمانية الغربية .

وتدخل في هذه المرحلة من تاريخ البحث الدراسات التي قدمها بعض الآثاريين وعلماء الكتابات السمارية . لقد اسهم مؤلف هذا الكتاب منذ سنة ١٩٦٧ بنشر دراسات وكتب باللغتين العربية والالمانية في هذا الموضوع . ففي سنة ١٩٧٠ صدرت له دراسة^(٦) تضمنت رداً وتفنيداً لآراء شتاودر حول تاريخ وأصل العود . ثم اردفها بدراسات

اخرى^(١٨) نشر فيها لأول مرة آثاراً لم تكن معروفة بحيث استطاع على ضوءها تغيير تاريخ بدايات بعض الآلات الموسيقية وكذلك ابطال الكثير من الآراء الاجنبية السائدة في هذا الموضوع . وصدر له سنة ١٩٨٤ كتاب باللغة الالمانية (بلاد ما بين النهرين . تاريخ الموسيقى في صور) الذي ستظهر له ترجمة باللغتين الانكليزية واليابانية . وبجانب اللغة الالمانية صدرت له كتب^(١٩) ودراسات^(٢٠) باللغة العربية حول الموضوع . ومن الآثارين الذين كتبوا في هذا الموضوع اندريه بارو^(٢١) وكولون^(٢٢) وميجل^(٢٣) وكونستانزه شميت - كوليت^(٢٤) علماً بان المؤلفة الاخيرة قد جمعت في كتابها نتائج بحوث مؤلف هذا الكتاب وشتاودر وهارتمان .

اما علماء الكتابات المسمارية الذين ساهموا في بحث هذا الموضوع واغنائه فهم : كيلمر^(٢٥) التي كان لها الفضل في تفسير والقاء الضوء على النصوص المسمارية وترجمتها الى اللغة الانكليزية والتي تحتوي على اسماء الاوتار ونصب (تسوية ، دوزنة) الآلة الوترية . ثم يأتي كل من كيمل^(٢٦) وبيكز^(٢٧) وكرفي^(٢٨) وكيتربورك^(٢٩) وسبايكت^(٣٠) ولاروش^(٣١) وشيفر^(٣٢) .

اما المتخصصون في العلوم الموسيقية الذين بحثوا في موسيقى العراق القديم فهم : مارسيل دوشزن - كويلمان^(٣٣) التي نشرت عدة دراسات موسيقية قيمة حول السلم الموسيقي وما يتعلق بالنظريات الموسيقية في العراق القديم . ونشر وولستن^(٣٤) دراسات حول النوتة الموسيقية ونصب (تسوية ، دوزنة) الآلة الوترية المعروفة باسم الجناك (harp) . وساهم الباحث الالمانى المشهور شتاودر^(٣٥) في القاء الضوء على موضوع السلم الموسيقي ونقاط موسيقية فنية اخرى سنأتي على ذكرها . وهناك ريمر^(٣٦) التي نشرت الآثار الموسيقية الموجودة في المتحف البريطاني ، في كتاب خاص قمت بعرضه ونقده في مقال خاص نشرته باللغة الألمانية^(٣٧) .

وهكذا يتضح أن باحثين من اختصاصات مختلفة ومن دول اوربية وامريكية والعراق قد اسهموا في بحث مايتعلق بالموسيقى في العراق القديم من نواحيها المختلفة وقدموا صورة واضحة عنها وعرفوا العالم بالحضارة الموسيقية لبلاد ما بين النهرين .

مصادر المعلومات

إن دراسة موضوع الموسيقى في العراق القديم ، يرتبط كل الارتباط بنتائج التنقيبات الاثرية وبالدراسات المتعلقة بها وبالكتابات المسمارية . وعلى ضوء هذا تمكن الباحثون من

تتبع مراحل تاريخ الموسيقى في العراق القديم وكتابته معتمدين في ذلك على المصادر التالية :

١ - الآلات الموسيقية الاصلية

اظهرت التنقيبات التي جرت في بعض المدن الاثرية المعروفة مثل اور ، كيش ، وغرود ، بقايا الآلات الوترية والايقاعية الجلدية والمصوتة بذاتها والآلات الهوائية ، التي عزف عليها في حينه السومريون والآشوريون . وفي مقدمة هذه الآلات الاصلية القديمة هي القيثارة الذهبية^(٣٨) المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية^(٣٩) الموجودة في المتحف البريطاني والناي الفضي^(٤٠) وفي متحف الجامعة في فيلادلفيا بالولايات المتحدة الامريكية ، والكوسات والاجراس المعدنية^(٤١) من مدينة غرود المعروضة في المتحف البريطاني .

ان طبيعة المواد التي تصنع منها الآلات الموسيقية ، كالحشب والجلد والقصب والمعدن - وهي مواد سريعة التلف والتهرؤ والتفسخ والتأكسد - اضافة الى ثقل وضغط ورطوبة التربة والانقراض التي توارت تحتها الآلات الموسيقية الآثارية ، سببت تهشم وفقدان الآلات الموسيقية العراقية القديمة وعدم وصول القسم الاعظم منها الينا ، او الى عدم بقائها بحالة جيدة في جوف الثرى آلاف السنين . ورغم كل هذا فإن الآلات الموسيقية الآثارية هي المصدر الأم لتاريخ موسيقى العراق القديم لاصلاتها من حيث النوع والشكل والحجم والمادة المصنوعة منها وأمور تقنية وفنية أخرى .

٢ - رسوم الآلات الموسيقية

يلاحظ ان العديد من الاثار المختلفة من منحوتات واختام اسطوانية ودمى طينية وتمائيل وعاجيات وفخار ، تحمل رسوماً للآلات الموسيقية ، نقشت على الاثر بطريقة النحت البارز او التحزيز او التلوين وغير ذلك . وعن طريق هذه الرسوم والمشاهد الاثرية ، اصبحنا نعرف الكثير عن الحياة الموسيقية للعراق القديم عبر عصوره التاريخية المختلفة قبل الاسلام . لقد عرفتنا هذه الرسوم بالانجازات الفنية الموسيقية التي ابتكرها سكان العراق القدامى مثل الملاوي (المفاتيح) والفتحات الصوتية (الشمسية ، الطره) والجسر او الغزالة والدساتين (العتب) . وعن طريق هذه الرسوم المنقوشة على الاثار المختلفة اصبحنا نعرف انواع الآلات الموسيقية ونوعية الاداء الموسيقي من منفرد وثنائي

وثلاثي وفرقه وانواع الفرق وجنس العازفين والمؤدين من الرجال والنساء كل على حدة او بصورة مشتركة . وتتضح في رسوم هذه الاثار ، المناسبات التي استخدم فيها سكان العراق القدامى ، الموسيقى واماكنها مثل المعابد والحروب والالعب الرياضية والاعياد والمناسبات العامة والخاصة . والمئات من القطع الاثرية العراقية القديمة المنقوشة برسوم للحياة الموسيقية ، نجدها معروضة ومخزونة في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف اللوفر ومتحف برلين الديمقراطية وبعض المتاحف الامريكية ومتحف اسطنبول .

٣ - النصوص المسمارية

لقد اظهرت ترجمة النصوص المسمارية الى اللغات الاوربية الحديثة ، ان العديد من هذه النصوص المكتوبة بالخط المسماري ، قد احتوى على اسماء كثيرة للالات الموسيقية الوترية والايقاعية والهوائية ، التي استعملها سكان العراق القدامى من سومريين واكديين وبابليين وآشوريين . كما تضمنت النصوص المسمارية اسماء الموسيقيين من الرجال والنساء ودرجة اصنافهم ، وكذلك المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى وعلومات حول الغناء ونصوص الاغاني والتراتيل التي تغنى بمصاحبة الآلة الموسيقية في المناسبات والاقوات المختلفة . وفي مقدمة المعلومات التي نقلتها الينا النصوص المسمارية ، هي المعلومات الخاصة بالسلم الموسيقي السباعي للعراق القديم واسماء الاوتار والابعاد الموسيقية وكيفية تسوية (نصب ، دوزنة) الآلة الوترية وتمرين للعزف على العود والدف وغير ذلك من المعلومات^(١) ، التي سنأتي عليها بالتفصيل في اماكن مختلفة من هذا الكتاب .

السلم الموسيقي

كان الباحثون في العالم مجمعين - حتى وقت قريب - على ان ماتوصل اليه الاغريق (اليونانيون) بخصوص الموسيقى النظرية اي علم اصول الموسيقى وقواعدها ، هو اقدم ما توصل اليه الانسان ، لذا فان المعلومات المتعلقة بهذا الموضوع يجب - حسب رأيهم - ان تستقى من المصادر الاغريقية . هذا الرأي اصبح قديماً ولا يعول عليه وذلك بعد ان ترجمت النصوص المسمارية التي اظهرتها التنقيبات التي جرت في نمر قرب مدينة عفك الحالية وفي اور قرب الناصرية . هذه النصوص المسمارية قد قدمت الدليل القاطع على ان سكان العراق القدامى قد سبقوا الاغريق بما يزيد على الالف سنة في موضوع الموسيقى النظرية . من الثابت انه لاسبيل الى درس لغة من اللغات بغير درس احرفها الهجائية واجروميتها ، ونفس الشيء ينطبق على الموسيقى ، حيث لاسبيل الى معرفة الموسيقى معرفة صحيحة الا بدرس سلمها الموسيقي ، فهو المدخل الى علم الموسيقى ومحوره لانه لغتها واجروميتها وحروفها الهجائية^(٣) . وبما ان كل امة لها لغتها الخاصة بها ، فلها كذلك سلمها الموسيقي الخاص بها ، تبني على اساسه موسيقاها وألحانها . وان كل امة من الأمم تتخذ ترتيباً خاصاً لسلمها الموسيقي تبعاً للغتها ولهجتها واذواقها ووفقاً لبيئتها واقليمها وبذلك أصبح لكل امة سلم خاص بها . ونستعرض الآن اهم مايتعلق بالسلم الموسيقي في العراق القديم .

لم يكن تدريس الموسيقى في العراق القديم ، خالياً من النظريات الموسيقية ، التي لها علاقة قوية جداً بالرياضيات . ومن المعروف والثابت اثرياً وتاريخياً ، ان سكان العراق القدامى كانوا ذوي شهرة عالية جداً في الرياضيات والفلك ، ولهم انجازات علمية معروفة سبقوا غيرهم فيها في هذا المجال . لذا فانهم لابد وان يكونوا قد توصلوا الى معرفة العلاقة ما بين طول وتر الآلة الموسيقية وطبقة الصوت وكذلك عرفوا العلاقة ما بين بعض الارقام والابعاد الصوتية . ان الحسابات الصوتية في الموسيقى قد بنيت في البداية على اوتار القيثارة السومرية ، الا ان حساب الصوت قد اكتسب اهمية خاصة بعد ظهور العود في العصر الاكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق م) الذي اعقب حكم السومريين في العراق ، والسبب في ذلك يعود الى انه بوساطة اوتار العود ، يمكن توضيح العلاقة والنسبة بين طبقة او درجة الصوت وبين طول الوتر . ونفس هذه الاهمية للعود ، قد جعلت منه الوسيلة التي استعملها علماء ورجال الموسيقى النظريون في شرح النظريات الموسيقية في العصور

الإسلامية العربية ، حيث كان العود عند الفارابي والكندي وابن سينا والارموي وغيرهم يستخدم دون بقية الآلات الموسيقية للغرض العلمي المذكور . ويعتقد الباحث الألماني شتاودر^(١٧) انه بوساطة العود امكن وضع السلم الموسيقية على اسس رياضية وان اصل السلم الفيثاغوري يرجع الى البابليين . ويتكون السلم الفيثاغوري من خمسة ابعاد صوتية كل بعد منها مسافة صوتية كاملة ومن بعدين آخرين كل منها نصف صوت . وهذا السلم الفيثاغوري هو اكمل سلم من حيث ابعاد مسافات الصوتية اي انه يحدد بالضبط البعد الكامل بين العلامة وجوابها وهو الديوان (الاوكتاف)^(١٨) . هذا واذا لم يثبت بعد اعتماد النظريات الموسيقية الاغريقية على الموسيقى النظرية لبلاد ما بين النهرين ، الا انه من الثابت والمجمع عليه بين العلماء المختصين ، هو ان سكان العراق القدامى قد عرفوا في حياتهم الموسيقية العملية جميع نظام السلم الموسيقية الاغريقية^(١٩) قبل الاغريق بما يزيد على الالف سنة .

في سنة ١٩٢٩ نشر زاكس^(٢٠) دراسة اورد فيها رأياً يشير الى ان السلم الموسيقي الآشوري كان سلماً خماسياً وانه هو السلم المؤلف في بلاد ما بين النهرين . وقد رد عليه شتاودر^(٢١) - بغض النظر عن النصوص المسمارية التي اثبتت وجود السلم الموسيقي السباعي - بقوله ان تركيب آلة الجنك (harp) الآشورية يناقض نظام السلم الخماسي . اذا كان الديوان (الاوكتاف) يتألف من (٥) اصوات لوجب ان يكون المدى الصوتي للآلة ذات ٢٢ وترأ ، متألفاً من (٤) دواوين (اوكتافات) وهذا يعني ان يكون طول اقصر الاوتار ١٦/١ فقط من اطول وتر . بينما في آلة الجنك (harp) الآشورية كان طول اقصر وتر يساوي (٤/١) الى (٣/١) من اطول وتر . هذا ويلاحظ انه في جميع آلات الجنك (harp) الآشورية هناك وحدة في حجم الزاوية المتكونة من اتصال حامل الاوتار بالصندوق الصوتي . ولو كان صناع الآلة القدامى يهدفون الى نسبة اخرى ما بين اطول وتر الى اقصر وتر ، لقادهم ذلك الى تغيير الزاوية في الآلة . وهكذا يتوصل المرء الى ان جميع اوتار الآلة كانت من حيث الشد والتوتر متساوية تقريباً ولهذا فان طول الاوتار على العكس متناسب مع الطبقة الصوتية . ان الوتر الذي يبلغ طوله نصف طول اطول وتر ، يكون ديواناً (اوكتاف) للوتر الطويل . واذا ما اخذ هذا بنظر الاعتبار بالنسبة للرسم الآشورية للآلة ، عندئذ يحصل المرء على نتيجة هي ان المدى الصوتي لهذه الآلات يتراوح ما بين ٢ - ٢٥ ديوان (اوكتاف) . وازضافة الى هذا فان الديوان الاسفل يقسم الى عدد كبير من الابعاد الصوتية وبعضها ابعاد

صغيرة . ويرى شتاودر كذلك انه يمكن التفريق ما بين مجموعتين من الالات الموسيقية ، ففي المجموعة الاولى يقسم الديوان (اوكتاف) الى ١٢ جزءاً صوتياً وفي المجموعة الثانية الى ١٥ جزءاً . ولكن هذا التقسيم لم يكن متساوي الاجزاء وانما يتم في اجزاء غير متساوية وهذا ما تحدد طريقة تثبيت الوتر . ان طريقة تثبيت الالات كانت تتم بان تكون المسافات ما بين وتر وآخر متساوية وهذا يعني ان طولها يتغير دائماً بنفس المقدار وهذا غير مستبعد عن سكان العراق القدامى المشهورين في علوم الرياضيات . ان التغير المتساوي للطول لا ينتج عنه نفس تغير طبقة الصوت . في المنطقة السفلى من السلم تقع الاصوات اكثر تقارباً بينما في المنطقة العليا ، تكون الابعاد الموسيقية اكبر حجماً . ان السلم الموسيقي المحتوي على ١٢ جزءاً صوتياً يعطي القيم التالية المحسوبة بـ (السنت) (") وهي :

٠١٢٠٠، ١٠٥٠، ٩٣٠، ٨١٠، ٧٠٠، ٦٠٠، ٥٠٠، ٤٠٠، ٣١٠، ٢٢٠، ١٤٠، ٧٠، ٠

في المنطقة السفلى تكون الابعاد الصوتية أصغر من نصف الصوت الاوربي (= ١٠٠ سنت) والاصوات في المنطقة الوسطى تساوي اصوات السلم الكروماتي في اوربا . وفي المنطقة العليا لا توجد $hob (= سي)$ والتي عوضت بوساطة صوت وسطي ١٠٥٠ سنت . والسلم الموسيقي المحتوي على ١٥ جزءاً صوتياً يعطي القيم التالية :

٨٨٠، ٨٨٠، ٧٩٠، ٧٠٠، ٦١٥، ٥٣٥، ٤٦٠، ٣٩٠، ٣٢٠، ٢٥٠، ١٨٥، ١٢٠، ٦٠، ٠

١٢٠٠، ١٠٩٠ . وفي المنطقة السفلى تكون الخطوات الصوتية حوالي ربع صوت وفي المنطقة العليا (تقريباً اعتباراً من ١ = فا) تساوي الاصوات اصوات النظام الاوربي المؤلف من ١٢ جزءاً صوتياً . والجدير بالاهتمام هو انه في النظام الصوتي الاشوري سواء كان مؤلفاً من ١٢ جزءاً صوتياً او ١٥ جزءاً ، تظهر الثالثة والخامسة كصوت أساسي (يطابق g او g اي مي وصول) وكنتيجة لتزايد كبر الابعاد الصوتية ، لذا فان الديوان (الاوكتاف) الثاني في آلة الجناك (harp) الاشورية يؤدي اصواتاً قليلة نسبياً وتظهر فيها ايضاً الثالثة والخامسة كصوت اساسي .

وبالاضافة الى ماتقدم فان ترجمة ودراسة ونشر النصوص المسمارية بعد ظهور رأي زاكس وخلال العشرين سنة الاخيرة ، قد ابطلت رأي زاكس نهائياً والقت ضوءاً جديداً على السلم الموسيقي في العراق القديم واثبتت انه كان سلماً سباعياً . ويعود الفضل في ترجمة وبحث وتحليل النصوص المسمارية العراقية الخاصة بالسلم الموسيقي من الناحيتين

اللغوية والموسيقية الى الباحثين التالية اسماؤهم :

١ - الباحثة البلجيكية المتخصصة في العلوم الموسيقية الدكتورة مارسيل دوشزن - كويلمان^(١١) .

٢ - الباحثة الامريكية المتخصصة بالكتابات المسمارية الدكتورة آنه دارا فكورن كيلمر^(١٢) .

٣ - الباحث الالماني المتخصص في الكتابات المسمارية الدكتور هانس مارتين كيل^(١٣) .

٤ - الباحث الالماني المتخصص في العلوم الموسيقية البروفسور شتاودر^(١٤) .

٥ - الباحث الانكليزي المتخصص في الكتابات المسمارية البروفسور كرني^(١٥) .

٦ - الباحث الانكليزي المتخصص في العلوم الموسيقية البروفسور ولستن^(١٦) .

٧ - الباحث الامريكي المتخصص في الكتابات المسمارية البروفسور هانس كيتربوك^(١٧) .

٨ - الباحث الفرنسي المتخصص في الكتابات المسمارية البروفسور لاروش^(١٨) .

٩ - الباحثة الفرنسية المتخصصة في الكتابات المسمارية الدكتورة آكنس سبايكت^(١٩) .

١٠ - الباحث الالماني المتخصص في الكتابات المسمارية الدكتور هانس يوخن تيل^(٢٠) .

اما النصوص المسمارية التي تضمنت معلومات عن السلم الموسيقي والاوزار وتسوية الآلة الوترية فهي : النص الرياضي البابلي من نفر ، نص قاموسي سومري - اكدي في المتحف البريطاني ، فهرس آشوري (اكدي) للاغاني في متحف برلين الديمقراطية ، ونص بابلي قديم (اكدي) من اور في المتحف البريطاني ، هذه النصوص قد زودتنا بمعلومات قيمة حول اسماء الاوزار والابعاد الصوتية وتسوية (نصب او دوزنة) الآلة الوترية القيثارة ، اي انها قد زودتنا باولى المعلومات حول الموسيقى النظرية السومرية - البابلية في العراق القديم . واستنتج الباحثون ان الكلمة السومرية سا (sa) والتي تقابلها في اللغة الاكدية كلمة بيتنو (pitnu) ومعناها وتر ، تعني ايضاً طبقة صوتية وبعداً موسيقياً وصيغة أو شكلاً موسيقياً وتسوية الآلة (نصب او دوزنة) . ونفس هذا الحال يجده المرء فيما بعد عند الاغريق حيث ان كلمة كورد (chorde) تعني عندهم كلمة وتر ونغمة وطبقة صوتية وبعداً موسيقياً .

والذي قدم لنا مفتاح هذا الموضوع هو النص الرياضي البابلي من نفر^(١١) وهو محفوظ الآن في متحف الجامعة في فيلادلفيا/ الولايات المتحدة الامريكية ويحمل الرقم (CBS / ١٠٩٩٦) في سجل المتحف المذكور، وقد نشرته كيلمر^(١٢) لأول مرة سنة ١٩٦٠ ثم اعادت دراسته مرة اخرى ونشرت دراستها الجديدة سنة ١٩٧١^(١٣). لقد ارخت كيلمر^(١٤) هذا النص الرياضي في العصر الكوشي (منتصف الالف الثاني قبل الميلاد)، وفي دراسة اخرى لاحقة ارخته في العصر البابلي الحديث (اواسط - اواخر الالف الاول قبل الميلاد)^(١٥). وفي هذا النص الرياضي دون الكاتب البابلي المعلومات الموسيقية التالية موضحة في الجدول رقم (١) وكما يلي:

الجدول رقم (١)

السطر رقم الوتر واسمه	اسم البعد الموسيقي	اسم البعد الموسيقي
	باللغة الاكديه	
a ٥, ١	صعود المثلث او المتكرر	mis gabari
b ٥, ٧	اللحن الاساس للاغنية	Seru
c ٦, ٢	الاعتيادي (المستقيم)	isartu
d ٦, ١	الثالث	Salsatu
١ ٧, ٣	الناي القصبي	embubu
٢ ٧, ٢	الرابع	rebutu
٣ ١, ٤	سقوط الوسط	mid qabli
٤ ٣, ١	عصا الرامي	isqu
٥ ٢, ٥	الوسط	qablitu
٦ ٤, ٢	جسر الوسط	titur qablitu
٧ ٣, ٦	المسدود	kitmu
٨ ٥, ٣	جسر الاعتيادي	titur isartu
٩ ٤, ٧	مفتوح	Pitu
١٠ ٦, ٤	(.....)	serdu

mis gabari	١١ الوتر الامامي والوتر الخامس ١ر ٥ صعود المثل او المتكرر
Seru	١٢ الوتر الثالث من الخلف والوتر الخامس ٧, ٥ اللحن الاساس للاغنية
isartu	١٣ الوتر التالي والوتر الرابع من الخلف ٢, ٦ الاعتيادي (المستقيم)
Salsatu	١٤ الوتر الامامي والوتر الرابع من الخلف ١, ٦ الثالث
embubu	١٥ الوتر الثالث الرفيع والوتر ٣, ٧ الناي القصبي
rebutu	الثالث من الخلف ١٦ الوتر التالي والوتر الثالث ٢, ٧ الرابع
mid qabli	من الخلف ١٧ وتر الاله ايا الخالق و ٤, ١ سقوط الوسط
isqu	الوتر القدام (الامامي) ١٨ الوتر القدام (الامامي) و ١, ٣ عصا الرمي
qablitu	الوتر الثالث الرفيع
titur qablitu	١٩ الوتر الخامس والوتر التالي ٥, ٢ الوسط
kitmu	٢٠ الوتر التالي ووتر الاله ٢, ٤ جسر الوسط
titur isartu	ايا الخالق ٢١ الوتر الرابع من الخلف والوتر ٦, ٣ مس(ود)
pitu	الثالث الرفيع ٢٢ الوتر الثالث الرفيع والوتر ٣, ٥ جسر الاعتيادي
serdu	الخامس ٢٣ الوتر الثالث من الخلف و ٧, ٤ مفتوح
	وتر الاله ايا الخالق
	٢٤ وتر الاله ايا الخالق ٤, ٦ «.....»
	والوتر الرابع من الخلف

ان اسماء الاوتار التي اوردها هذا النص الرياضي باللغة الاكدية هي كما يلي :

- ١ - الوتر القدام (الامامي)
- ٢ - الوتر التالي
- ٣ - الوتر الثالث ، الوتر الرفيع
- ٤ - الوتر صناعة الاله ايا
- ٥ - الوتر الخامس
- ٦ - الوتر الرابع من الخلف
- ٧ - الوتر الثالث من الاخير

ويظهر في هذا النص ان كل سطر منه مقسم الى (٣) اجزاء حيث يبدأ بذكر وترين ثم يلي ذلك رقمان ويعقبهما اصطلاح معين وذلك حسب الترتيب التالي المأخوذ من السطر ١١ من نفس النص :

الجزء (٣)	الجزء (٢)	الجزء (١)	السطر
الاصطلاح	رقمان	اسم الوتر	اسم الوتر
nis gabari	١, ٥	SA hamsu	sa qudu u
		الوتر الخامس	و الوتر القدام ١١

ويرى شتاودر^(١١) انه لأبد وأن توجد علاقة ما بين هذه الاجزاء الثلاثة الواردة في النص بحيث يشير الرقمان الى تسلسل الاوتار وان الاصطلاح الموجود في نهاية كل سطر يشير الى البعد الموسيقي ما بين الوترين . وكان ترقيم الاوتار بالتسلسل لغاية الوتر الخامس ومن الوتر الخامس يكون الترقيم تراجعياً وكما يلي :

١, ٢, ٣, ٤, ٥, ٥, ٤, ٣, ٢, ١

وفي سنة ١٩٦٧ اخرج شتاودر من دراسته وتحليله للمادة الموسيقية التي تضمنها النص الرياضي من نفر ، خرج بقوله ان العراق القديم كان قبل ٣٤٥٠ سنة من الآن يستعمل السلم

الموسيقي السباعي وان اسماء الاوتار والاصوات قد ظلت في الحياة العملية وتوارثتها الاجيال .
وهو يرى ايضاً ان تعبير (الثالث الرفيع) يشير الى (نصف صوت) وهو يقع بين الدرجة ٢ , ٣ وان
سير السلم الموسيقي ليس من الاسفل الى الاعلى وانما على العكس اي ان الصوت الاول هو اعلى
صوت وهذا لا يغير ابداً في ترتيب السلم سوى الاتجاه المعاكس . واستند شتاودر في تحديده لموقع
(نصف الصوت) بين الدرجة ٢ , ٣ وليس ٣ , ٤ - كما ترى الباحثة البلجيكية مارسيل دوشزن -
كويلمان - على الناحية الفلكية في رموز الاعداد عند البابليين . هذا وقد عبر شتاودر عن
المعلومات الموسيقية الواردة في النص الرياضي البابلي بالجدول رقم (٢) الآتي :

جدول رقم (٢)

الطبقة الصوتية		
الوتر القدام (الامامي)	١ SAqudmu	السطر ١١
الوتر الثاني	٢ SAšamušu	السطر ١٤
الوتر الثالث ، الوتر الرفيع	٣ SAšalsu qatnu	السطر ١٦ rebutu السطر ١٧
الوتر صناعة الاله ايا	٤ SA ^e Ea — Du	السطر ١٨
الوتر الخامس	٥ SAhamšu	السطر ١٩
الوتر الرابع من الخلف	٦ SArebi uhri	السطر ٢١
الوتر الثالث من الاخير	٧ SAsalsi uhri	السطر ٢٣
٨ = ١		

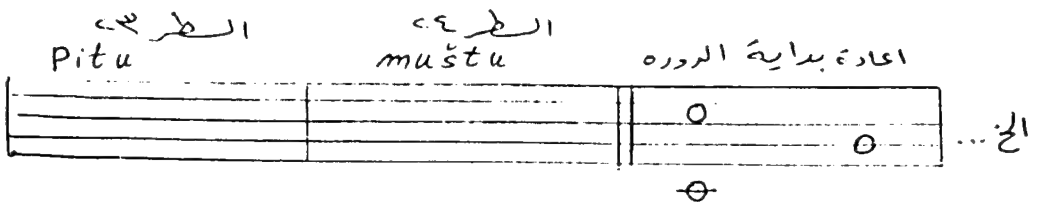
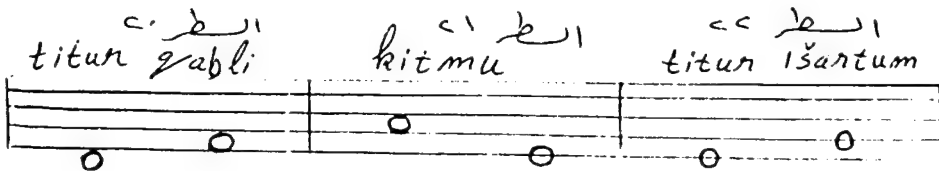
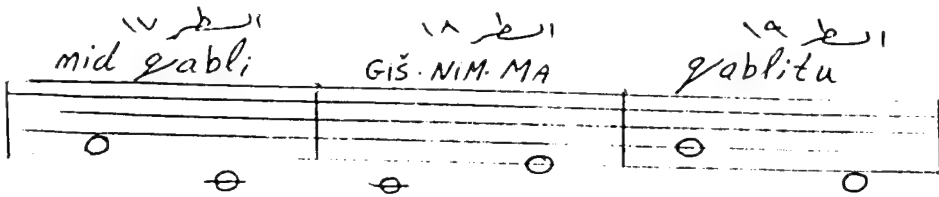
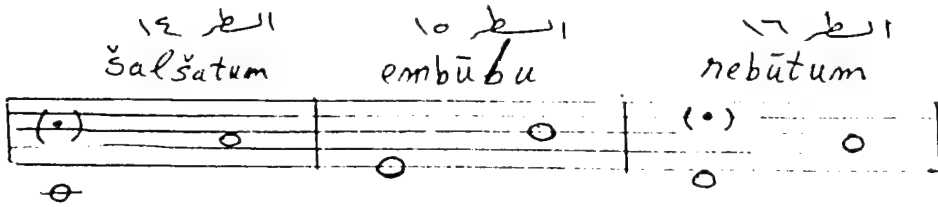
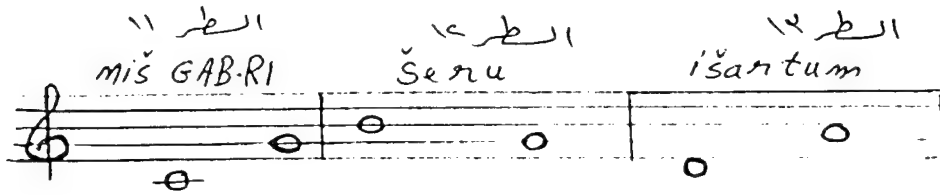
وعلى اثر صدور الدراسة التي كتبها كيلمر حول النص الرياضي البابلي من نفر ، قامت الباحثة البلجيكية المتخصصة في العلوم الموسيقية مارسيل دوشزن . كويلمان باجراء دراسة موسيقية علمية للنص المذكور قادتها الى القول بان الاوتار المرقمة واسماءها تقدم لنا الابعاد الموسيقية للسلم وقالت ان هذا السلم الموسيقي البابلي كان سليماً سباعياً وقد نشرت هذا الرأي سنة ١٩٦٣^(١٧) ثم نشرت سنة ١٩٦٦^(١٨) بحثاً حول النظرية الموسيقية على ضوء ثلاثة نصوص مسمارية بابلية تضمن الجدول الآتي رقم (٣) :

جدول رقم (٣)

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
ارقام الاوتار			$\frac{1}{2}$				$\frac{1}{4}$		
تسعة اوتار									
ديوان (اوكتاف) ؟									
Pismu									
السادسة Šaššatum الثالث									
rebutum الرابع									
الخامسة miš gabri									
isartum									
embubu									
الثالثة Pitu									
الرابعة mid qabli									
qablitu									
kitmu									
الثالثة Giš. NiM. MA.									
الكبيرة									
muštu									
šeru									
الثالثة Titurqab Di									
الصغيرة									
titur išartum									
الثالث Šaššatum									
الرابع rebūtum									
x—x—x—hitmu									

و الواقع ان الدكتور مارسيل دوشزن - كويلمان كانت اول باحثة متخصصة بالموسيقى قدمت دراسة موسيقية علمية للنص الرياضي من نفرتم اعقبها بدراسة نصوص مسمارية اخرى وفطنت هذه الباحثة الموسيقية الى ان الدرجات الموسيقية هي ذات ارقام تختلف عن ارقام الاوتار . اذ ان ارقام الدرجات الصوتية كانت كما يلي : ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧ . اما ارقام الاوتار فكانت : ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧ اي هناك (٧) ابعاد موسيقية وان الوترين الثاني والتاسع يعادلان الوتر الاول والثاني . ولكن الملاحظ ان البعض من علماء الموسيقى المهتمين بهذا الموضوع امثال شتاودر ولستن قد خالفا استنتاجاتها الموسيقية . ففي الوقت الذي نراها فيه قد حددت موقع (نصف صوت) بين الوتر الثالث والرابع (انظر جدول رقم ٣) ، نرى شتاودر يضعه بين الوتر الثاني والثالث . كما ان رأيا في ان الوتر الرابع (صنعة الاله ايا) يطابق الوتر الاغريقي الذي يعني (الوسط) قد خالفه ولستن^(٨) وذهب الى ان الوتر الخامس هو الذي يمكن ان يطابق الوتر الاغريقي (الوسط) . وقد عدلت مارسيل دوشزن - كويلمان عن البعض من آرائها ونشرت سلام القيثارة بالنوطة الحديثة كما في الجدول رقم (٤) الآتي :

جدول رقم (٤)



وفي مدينة اور^(۳) عثر على نص مسماري يحتوي على معلومات تخص اوتار القيثارة . وهذا النص البابلي موجود في المتحف البريطاني وهو مسجل تحت رقم (U . ۳۰۱۱) وقد نشرته كيلمر^(۴) سنة ۱۹۶۵ وهو من النصوص السومرية - البابلية القاموسية وارخته كيلمر في فترة واسط - وَاخِر الالف الاول قبل الميلاد . وقد ساعد هذا النص على توضيح بعض النقاط الواردة في النص الرياضي من نفر المتقدم الذكر . اورد هذا النص من اور اسماء (۹) اوتار هي كما يلي :

qudmu

۱ - الوتر الامامي

Samušu

۲ - الوتر التالي

Salsu qatnu

۳ - الوتر الثالث الرفيع

A—banu

۴ - الوتر صنعه الاله ايا

hamšu

۵ - الوتر الخامس

ribi uhri

۶ - الوتر الرابع من الاخير

Salsi uhri

۷ - الوتر الثالث من الاخير

Šini uhri

۸ - الوتر الثاني من الاخير

uhru

۹ - الوتر الاخير

وفي سنة ۱۹۶۸ عثر ادموند سولبرغر في المتحف البريطاني ضمن مجموعة النصوص المسمارية التي اكتشفت في اور والتي لم تكن قد نشرت بعد ، عثر على كسرة من لوح طيني دونت عليه بالخط المسماري معلومات موسيقية تعود الى العصر البابلي القديم (۱۹۵۰ - ۱۵۳۰ ق.م) . وقد قام بدراسة ونشر هذا النص المسماري الموجود في المتحف البريطاني تحت رقم (U.V/۸۰) البروفسور كرني^(۵) . وظهر من دراسته التي نشرها سنة ۱۹۶۸ ان هذا النص المسماري من اور هو دليل آخر على استعمال البابليين للسلم الموسيقي السباعي الذي توصلت اليه لأول مرة الباحثة البلجيكية مارسيل دوشزن - كويلمان ، وقد لاحظ كرني في هذا النص المسماري من اور (U.V/۸۰) الذي يدور حول تسوية (نصب) القيثارة ، انه في كل مرة يسوى فيها الوتر الاول او الثاني فان الوتر الثامن او التاسع تشمله التسوية ايضاً حيث ان الوتر الثامن هو جواب الوتر الاول والوتر التاسع هو جواب الوتر الثاني وهكذا . لقد اوضحت الدراسات اللغوية والموسيقية لهذا النص البابلي من اور ان قسمه الاول يدور حول توضيح بعد موسيقي معين بواسطة اعادة تسوية (نصب) الاوتار . اما القسم الثاني فانه يدور حول كيفية تبديل تسوية (نصب) القيثارة من سلم موسيقي الى آخره وتدرج ادناه الترجمة العربية للنص البابلي الموسيقي

من اور (U.V/۸۰) :

- الاوتار
ا - [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الكابليتو ولكن]
ب - [(البعد الموسيقي) نيش كاباري لم يكن واضحاً] (۵-۱)
ج - [فانك تعيد تسوية (الوتر) الامامي و(الوتر) الثاني من الخلف] (۸-۱)
د - [فيصبح (البعد الموسيقي) نيش كاباري واضحاً]
هـ - [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على النيش كاباري ولكن]
و - [(البعد الموسيقي) نيد كابلي لم يكن واضحاً] (۴- ۱)
ز - [فانك تعيد تسوية (الوتر) الرابع] (۴)
ح - [يصبح (البعد الموسيقي) نيد كابلي واضحاً]
ط - [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على النيد كابلي ولكن]
ي - [(البعد الموسيقي) لم يكن واضحاً] (۴- ۷)
ك - [فانك تعيد تسوية (الوتر) الثالث من الخلف] ۷
ل - [فيصبح (البعد الموسيقي) بيتو واضحاً]
م - [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على البيتو ولكن]
۱ - (البعد الموسيقي) امبويو لم يكن واضحاً . (۷- ۳)
۲ - فانك تعيد تسوية (الوتر) الثالث الرفيع (۳)
۳ - فيصبح (البعد الموسيقي) امبويو واضحاً .
۴ - اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الامبويو ولكن
۵ - (البعد الموسيقي) كتمو لم يكن واضحاً (۶- ۳)
۶ - فانك تعيد تسوية (الوتر) الرابع من الخلف (۶)
۷ - فيصبح (البعد الموسيقي) كتمو واضحاً (۶- ۲)
۸ - اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الكتمو ولكن
۹ - (البعد الموسيقي) ايشارتو لم يكن واضحاً (۶- ۲)
۱۰ - فانك تعيد تسوية (الوتر) الثاني والخلفي (۹- ۲)
۱۱ - فيصبح (البعد الموسيقي) ايشارتو واضحاً
۱۲ - لاغير (اي تتوقف التسوية)
۱۳ - اذا كانت القيثارة منصوبة على الايشارتو ولكنك

١٤ - كنت تعزف (البعد الموسيقي) كابليتيو غير واضح
(٢ - ٥)

١٥ - فانك تعيد تسوية (الوتر) الثاني والخلفي

١٦ - فتصبح اقيثارة (منصوبة) على الكتمو

١٧ - اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الكتمو ولكنك

١٨ - كنت تعزف (البعد الموسيقي) ايشارتو غير واضح

١٩ - فانك تعيد تسوية (الوتر) الرابع من الخلف

٢٠ - فتصبح القيثارة (منصوبة) على الامبويو

أ - [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على الامبويو ولكنك]

(٦ - ٣)

ب ب - [كنت تعزف (البعد الموسيقي) كتمو غير واضح]

(٣)

ج ج - [فانك تعيد تسوية (الوتر) الثالث الرفيع]

د د - [فتصبح القيثارة (منصوبة) على البيتو]

ه ه - [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على البيتو ولكنك]

(٣ - ٧)

و و - [كنت تعزف (بعد) امبويو غير واضح]

(٧)

ز ز - [فانك تعيد تسوية (الوتر) الثالث من الخلف]

ح ح - [فتصبح الكنارة (منصوبة) على النيد كابلي]

ط ط - [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على النيد كابلي ولكنك]

(٤ - ٧)

ي ي - [كنت تعزف (البعد الموسيقي) بيتو غير واضح]

ك ك - [فانك تعيد تسوية (الوتر) ضعة الاله ايا]

ل ل - [فتصبح القيثارة (منصوبة) على النيش كاباري]

م م - [اذا كانت القيثارة (منصوبة) على النيش كاباري ولكنك]

(١ - ٤)

ن ن - [كنت تعزف (البعد الموسيقي) نيد كابلي غير واضح]

(١)

س س - [فانك تعيد تسوية (الوتر) الامامي]

ع ع - [فتصبح القيثارة (منصوبة) على الكابليتيو]

ان المعلومات الموسيقية التي اوردها هذا النص البابلي القديم بخصوص اعادة تسوية

(نصب) آلة القيثارة وكيفية تبديل التسوية ، تتوضح في الجدولين التاليين رقم (٥) و(٦) :

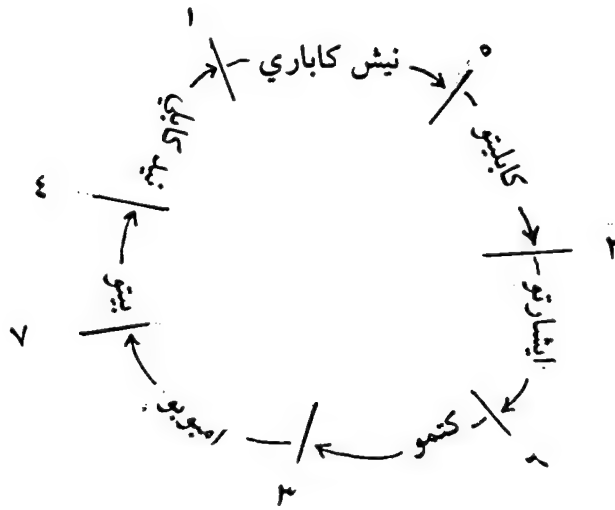
جدول رقم (٥)

نصب القيثارة	البعد الموسيقي غير الواضح	الاوتار التي يمسهما التعديل لغرض التوضيح
١ - كابيتو	نيس كاباري (١ - ٥)	٨, ١
٢ - نيس كاباري	نيد كابلي (١ - ٤)	
٣ - نيد كابلي	بيتو (٤ - ٧)	٧
٤ - بيتو	امبوبو (٧ - ٣)	٣
٥ - امبوبو	كتمو (٣ - ٦)	٦
٦ - كتمو	ايشارتو (٦ - ٢)	٩ و ٢

جدول رقم (٦)

النصب الابتدائي	البعد الموسيقي غير الواضح	الاوتار التي يمسهما التعديل للنصب الجديد للقيثارة
١ - ايشارتو	كابليتو (٢ - ٥)	٩ و ٢
٢ - كتمو	ايشارتو (٦ - ٢)	٦
٣ - امبوبو	كتمو (٣ - ٦)	٣
٤ - بيتو	امبوبو (٧ - ٣)	٧
٥ - نيد كابلي	بيتو (٤ - ٧)	٤
٦ - نيس كاباري	نيد كابلي (٤ - ١)	٤

واستنتج الباحث الألماني كيمل^(٣) من هذا النص المسماري ان اسلم الموسيقي البابلي للقيثارة قائم على ما يعرف بدورة الاخماس التي تعطينا سبع طبقات صوتية للديوان (الأوكتاف) الواحد والتي تكون سلماً دياتونياً (F.G.B.C.D.E.) واتضح كذلك وجود سبعة سلالم موسيقية تحمل اسماء الابعاد الموسيقية الاساسية للقيثارة . فسلم كابليتو مثلاً قد سمي كذلك لان دورة الاخماس هذه تبدأ في هذا السلم من هذا البعد الموسيقي اي من بعد كابليتو (٥ - ٢) . وهكذا فان اي سلم يسمى باسم البعد الموسيقي الذي تبدأ منه دورة الاخماس . فاذا ما بدأت دورة الاخماس من البعد الموسيقي المعروف باسم ايشارتو فيعرف السلم الموسيقي عندئذ سلم ايشارتو وهكذا . هذا وقد اوضح الباحث كيمل دورة السلالم الموسيقية البابلية حسب دورة الاخماس بالشكل التالي :



وقال أيضاً أن الدوائر المترتبة على التسوية البابلية هي تقليل بسيط لدائرة الخامسة الفثاغورية في السلم السباعي . هذا وقد لوحظ وجود تشابه او تماثل بين السلام الموسيقية البابلية السبعة وبين السلام الاغريقية التي تشكل اساس السلم الغربي الحديث^(٧٤) . اما السلام التي نعينها فهي :

السلم البابلي	السلم الاغريقي
١ - ايشارتو	= دوري
٢ - كتمو	= هيو دوري
٣ - امبوبو	= فريجي
٤ - بيتو	= هيو فريجي
٥ - نيد قابلي	= ليدي
٦ - نيش كاباري	= هيو ليدي
٧ - كابليتي	= ميكسو ليدي

وفي سنة ١٩١٩ نشر الباحث الالماني ابلنك^(٧٥) نصاً مسمارياً عثرت عليه البعثة الالمانية خلال تنقيباتها في العاصمة الآشورية آشور قرب مدينة الشرقاط الحالية. ويرجع تاريخ هذا النص الى سنة ١١٠٠ قبل الميلاد وهو محفوظ الآن في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية ويحمل الرقم (VAT ١٠١٠١). ويحتوي هذا النص الاشوري على فهرس للاغاني مع مصطلحات الابعاد الموسيقية التي تعرفنا عليها سابقاً في النصوص المسمارية من نفر وأور . اتضح أن أسماء الابعاد الموسيقية اصبحت تستعمل للدلالة على سلم او مقام الاغنية. فاذا ما اريد عزف اغنية من سلم او مقام (ايشارتو) مثلاً يجب ان تكون القيثارة منصوبة على نفس هذا السلم اي سلم ايشارتو وهكذا. ان السلالم التي اوردها هذا النص هي كالآتي:

١ - ايشارتو	Isartu
٢ - كيتمو	kitmu
٣ - امبوبو	embubu
٤ - بيتو	Pitu
٥ - نيد قابلي	n-id qabli

ومن الجدير بالذكر ان نفس هذه الاسماء للسلالم الموسيقية الواردة في النص الاشوري الذي يرجع تاريخه الى حوالي سنة ١١٠٠ قبل الميلاد، نجدها في القسم الثاني من النص البابلي القديم من اور (٧/٨٠) والذي يرجع تاريخه الى حوالي سنة ١٨٠٠ قبل الميلاد وبنفس التسلسل كما يظهر من الجدول المقارن رقم (٧):

جدول رقم (٧)

النص المسماري من آشور			النص المسماري من اور		
رقم السطر	اسم السلم		رقم السطر	اسم السلم	
٤٥	ايشارتو	isartu	١٣	ايشارتو	isartu
٤٦	كيتمو	klritmu	١٦	كيتمو	kitmu
٤٧	امبوبو	embubu	٢٠	امبوبو	ernbubu
٤٨	بيتو	Pitu	٢٢	بيتو	Pitu
٤٩	نيدكابلي	Mid qabli	٢٣	نيد كابلي	nib qabli
٥٠	نيش كاباري	mis qabari	٢٤	نيش كاباري	mis qabari
٥١	قابليتو	lablitu	٢٥	قابليتو	qablitu

ان الفارق الزمني البالغ سبعمائة سنة بين النص البابلي من اور والنص الاشوري من آشور يثبت اصالة واستمرارية الموسيقى النظرية العراقية القديمة - ومنها السلالم والابعاد الموسيقية - في الجنوب والشمال من ارض العراق القديم عبر ازمة طويلة . لقد ورد في نص آشور مايلي :

٢٣ اغنية حب في سلم ايشارتو اكدي

١٧ اغنية حب في سلم كيتمو

٢٤ اغنية حب في سلم امبوبو

٠٤ اغاني حب في سلم بيتو

[] اغنية حب في سلم نيد كابلي

[] اغنية حب في سلم نيش كاباري

[] اغنية حب في سلم كابلينو

[] مجموع اغاني حب [اكدية

ان المصطلحات الاكدية للسلام والابعاد الموسيقية في العراق القديم والتي اوردها
النصوص المسمارية البابلية والاشورية من نفر واور وآشور نجدها مستعملة من قبل سكان مدينة
راس شمرا (اوغاريت القديمة) قرب ميناء اللاذقية على البحر الابيض المتوسط كما يثبت ذلك
الاغنية الحورية التي سنأتي على تفاصيلها في موضوع تأثير العراق الموسيقي على الخارج .

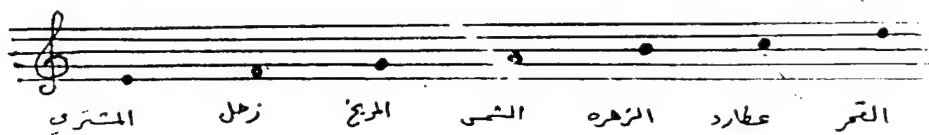
الموسيقى والفلك

كانت الموسيقى في العراق القديم متأثرة جداً بالدين والفلك . ومن المعروف والثابت علمياً واثرياً ان سكان العراق القدامى كانوا مشهورين في الفلك والرياضيات^(٣٧) . والواقع ان العلاقة ما بين الموسيقى والفلك في العراق القديم تتجلى بكل وضوح في المساواة ما بين الالهة العراقية والكواكب وكذلك الارقام . فنرى مثلاً ان سكان العراق القدامى قد خصصوا الرقم (٦٠) لاله السماء وكبير الالهة المعروف باسم الاله (آن) ورقمه هذا هو الرقم الكامل للطريقة الستينية في رياضيات العراق القديم . وخصصوا الرقم (٥٠) لاله الهواء انليل والرقم (٤٠) لاله الماء ايا والرقم (٣٠) لاله القمر سين والرقم (٢٠) لاله الشمس شمش والرقم (١٥) للالهة عشتار (فينوس) والرقم (١٠) للاله البابلي مردوخ . ان الارقام المذكورة وهي ١٠، ١٥، ٢٠، ٣٠، ٤٠، ٥٠، ٦٠ هي ارقام فلكية لذلك كانت دينية واستعملت في الموسيقى . وباستخدام نسبة العلاقة ما بين هذه الارقام على اوتار الالات الموسيقية واعتبار الرقم (٦٠) - وهو الرقم الكامل للطريقة الستينية العراقية - هو طول كامل الوتر (=١) لحصلنا على النسب او القيم الجزئية التالية :

١ ، $\frac{٥}{٦}$ ، $\frac{٤}{٦}$ ، $\frac{٣}{٦}$ ، $\frac{٢}{٦}$ ، $\frac{١}{٦}$ ، $\frac{١}{٣}$ ، $\frac{١}{٢}$ ، $\frac{١}{٣}$ وهذا يعني ان المدى الصوتي قد وصل الى اوكتافين ونصف حسب رأي شتاودر^(٣٨) . وهو يقول ايضاً انه إذا علمنا واخذنا بنظر الاعتبار ان نسبة الشمس الى القمر هي (٢ : ٣) اي مثل الخامسة في السلم الموسيقي ونسبة عشتار (فينوس) الى الشمس هي (٣ : ٤) اي مثل الرابعة في السلم الموسيقي ونسبة عشتار (فينوس) الى القمر هي (١ : ٢) اي مثل الديوان (الاوكتاف) . وهذه الابعاد الموسيقية نفسها قد استخدمت على الظواهر الاخرى . يذكر المؤرخ الكلاسيكي بلوتارخ Plutarch الذي عاش في القرن الاول الميلادي وتوفي سنة ١٢٠ ميلادية ، ان البابليين قد اعتبروا نسبة الربيع الى الخريف هي كالرابعة في السلم الموسيقي ونسبة الربيع الى الشتاء هي كالخامسة ونسبة الربيع الى الصيف تساوي الديوان (الاوكتاف)^(٣٩) .

ويذكر الباحث الانكليزي المتخصص في العلوم الموسيقية ولستن^(٤٠) انه منذ افلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ م) كانت الكواكب السيارة توصف بانها تعبر عن نغمات موسيقية محددة . وكثيراً ما كان يقال ان هذه الفكرة كانت مأخوذة من الشرق الادنى ، الا انه قد اصبح الآن بالامكان تحديد ذلك على وجه الدقة بالبابليين لان التسوية الموسيقية كانت عندهم مرتبة طبقاً لهذه

النظرية . ان النظرية الاغريقية كانت تعبر عن الانغام التي تصدر عن الكواكب بالشكل التالي
: كما في السلم الاغريقي :



وهذا السلم الاغريقي هو - حسب رأي ولستن - نفس السلم البابلي المعروف باسم سلم ايشارتو . وهو يرى ان للبابليين اليد في صياغة النظرية المتعلقة بايام الاسبوع وعلاقة هذه الايام بالابراج والكواكب والموسيقى السماوية التي تصدر عنها وبموجبها تترتب السلام الموسيقي .

هذا وما يجدر ذكره هو ان الكندي (المتوفى ٢٦٠هـ / ٨٧٤م) الذي عاش في العصر العباسي قد تناول موضوع الموسيقى من ناحية علاقتها بالفلك والاجرام السماوية متبعاً في ذلك مذاهب الصابئة وفلسفة قدماء الاغريق التي تقول ان كل شيء في العالم السفلي يتأثر بالعالم العلوي ، وهكذا يربط بين نغمات السلم الموسيقي السبع وبين الكواكب السيارة ، كما يربط بين بروج الفلك الاثني عشر والملاوي (المفاتيح) الاربعة والدساتين (العتب) الاربعة والاورار الاربعة للعود . فهذه النغمة تقابل المريخ وتلك المشتري ، وهذا الوتر من برج الدلو وذاك من برج العقرب^(٨) . وجاء في رسالة الكندي في اللحن والنغم^(٩) التي ألفها لاحد بن المعتصم في موضوع (العلل النجومية التي ذكرت الفلاسفة ان العود وضع عليها) مايلي : «فاول ذلك : النغم السبع النظرية للكواكب السبعة الجارية اعني زحل ، والمشتري ، والمريخ ، والشمس ، والزهرة ، وعطارد ، والقمر . اما على الانفراد : فمطلقة البم - التي هي اول النغم وافخمها - نظيرة لزحل ، اذ هو اعلى السبعة وابطاها سيراً . وبعدها سبابة البم : نظيرة المشتري اذ كان يتلو زحلاً في العلو . وكذلك وسطى البم : للمريخ . وخنصره : للشمس وسبابة المثلث للزهرة ووسطاه لعطارد وخنصره للقمر : . ثم صيروا قياس الاثني عشر برجاً للاثنتي عشرة آلة التي فيه وهي : اربعة اوتار ، واربعة دساتين ، واربعة ملاو . فقاسوا : الاربعة المتقلبة - وهي الحمل والسرطان والميزان والجدى - بالاربعة ملاوي التي من شأنها الالتواء الانقلاب . وقاسوا الاربعة الثابتة - وهي

الثور والاسد والعقرب والدلو - بالاربعة دساتين التي من شأنها الثبات في مواقعها .
الا ان الفارابي في كتابه الموسيقى الكبير يرى عدم صحة هذه العلاقة بين النجوم
والموسيقى ، كما ان ابن سينا هو الآخر يخالف هذه الفلسفة . ويغض النظر عن هذا الرأي ،
فان النصوص المسمارية قد اثبتت ان سكان العراق القدامى من سومريين وبابليين قد
سبقوا الاغريق بما يزيد على ١٥٠٠ سنة في التوصل الى العلاقة ما بين الموسيقى والفلك
والعلاقة ما بين بعض الارقام والمسافات الصوتية .

الموسيقى والدين

كان للدين عند سكان العراق القدامى ، المكان الاول في الحياة اليومية ، لذا فان تأثيره في جميع نواحي وواجه حضارة العراق القديم - ومنها الموسيقى - كان واضحاً جداً . لقد رافقت الموسيقى سكان بلاد ما بين النهرين كما اثبتت لنا ذلك نتائج التنقيبات في اور قرب الناصرية حيث تم العثور في المقبرة الملكية على اجزاء ويقايا آلات موسيقية نفيسة وترية وهوائية ، كانت قد اودعت مع العازفين والعازفات الذين دفنوا مع الملك وبقية أفراد حاشيته ولكن خارج الغرفة المخصصة للملك او للاميرة . ولعل من اشهر هذه الالات الموسيقية التي ظلت راقدة في جوف الثرى مدة (٤٤٠٠) سنة داخل ظلام القبر الملكي ، هي القيثارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني في لندن . كان العراقيون القدامى يشاركون يومياً في تأدية وسماع الموسيقى والغناء وذلك عن طريق الطقوس والشعائر الدينية التي تقام في المعبد منذ استيقاظ الاله في الصباح ولغاية خلوده إلى الراحة والنوم ليلاً . كما كان للموسيقى دور كبير في مراسيم دفن الموتى وفي الاعياد والمناسبات والاحتفالات الرسمية والمهرجانات الدينية التي كانت تقام في عموم البلاد . ان دور الموسيقى في العبادة قد حدد بصورة دقيقة لدرجة انهم وضعوا دليلاً او جدولاً زمنياً لبيان نوع التراتيل والاغاني التي تؤدى وذكر اي وقت من النهار تقدم فيه كل ترتيلة واغنية .

وفي الوقت الحاضر لا توجد شواهد اثرية تحدد اي غرفة او اي قسم من بناية المعبد ، تقدم فيه الموسيقى ولكن من الجائز الاعتقاد انها كانت تقدم في الغرفة الرئيسية من المعبد اثناء وليمة الشراب الدينية^(٨) ومن عصر سلالة اور الثالثة (٢٠٥٠ - ١٩٥٠ ق . م) الذي بدأ قبل مايزيد على اربعة آلاف سنة من الآن ، جاءت نصوص مسمارية تشير الى ان (كيسال kisal) - وهو صحن المعبد - كان المكان المهم للموسيقى حيث كان الكهنة المنشدون يغنون ويعزفون على الالات الموسيقية التالية : سيم Sim آلا ala ، تيكي tigi ، الكار algar ، وميريتوم miritum ، وفي عيد رأس السنة الذي كان يتوج بالزواج المقدس بين الملك باعتباره ممثلاً للاله وبين الكاهنة الكبرى الممثلة للالهة ، كان للموسيقى والغناء الدور البارز لانها كانت من متمماته كما تشير الى ذلك النصوص والتراثيل والاغاني الخاصة بذلك والتي كانت تصاحبها الالات الموسيقية المختلفة وخاصة في اليوم الرابع من العيد حيث ترتل فيه قصة الخليفة البابلية . واستمر الاحتفال بعيد رأس السنة والزواج المقدس من قبل السومريين والاقوام الاخرى التي تعاقبت على الحكم في العراق القديم كما تثبت

لنا ذلك النصوص المسمارية التي هي في نفس الوقت شواهد وأدلة على استعمال الآلات الموسيقية في هذا العيد . ويتضح من إحدى الأغاني من عهد الملك ايدي - داكان، ملك مدينة ايسن التي تبعد ٢٥ كم عن عفك بمحافظة القادسية، ان قمة الاحتفال بعيد رأس السنة هو الزواج المقدس وتقرير المصير حيث يظهر في العالم السفلي امام الالهة اينانا موسيقيون يعزفون على الآلات التالية : الكار، اوب، ليليس، وبالاك. وبعد ذلك يتم اكساء الالهة او تماثيلها او اكساء رئيسة الكهنة بالثياب والحلي الفاخرة مع تقديم القرابين بمصاحبة انغام الآلات الموسيقية التالية : اوب ub، آالا ala، وتيكي tigi وفي إحدى المسيرات لا يصلح الالهة الى المعبد الرئيسي يشترك رجال الدين والكهنة المنشدون وبعد اتمام عملية الزواج المقدس في المعبد، تقام وليمة كبرى حيث يغني فيها الكهنة من صنف (نار) - وهم المتخصصون بغناء الاالحان المفرحة - الاغاني التي تدخل الفرح والسرور الى القلب ويعزفون على الآلات التالية : كودي، الكار، وزامي .

ومن المناسبات المهمة التي تقدم فيها الموسيقى ، عملية بناء المعبد الجديد او تجديد بناء معبد قديم . ففي نص مسماري من زمن الحاكم كوديا الذي حكم بلاد سومر قبل حوالي ٤٠٨٠ سنة من الآن، ورد وصف لدور الموسيقى خلال عملية بناء معبد الاله ننكيرسو في لكش (حالياً تل الهباء) وان كوديا قد قدم الهدايا للاله المذكور ومنها الآلة الموسيقية المعروفة باسم بالاك balag وهي آلة وترية تقابل الآلة المعروفة في اللغات الاوربية باسم هارب (harp) . وعند قيام كوديا بسكب الماء في قالب اللبن ، عزفت الموسيقى على آلي سيم وآلاهما نفس الاليتين اللتين يعزف عليهما في صحن المعبد الامامي بعد اكمال البناء . وكان من ضمن الموظفين الذين عينهم كوديا من ضمن كادر ادارة المعبد ، موسيقي من صنف (نار) المتخصص بانشاد الاغاني المفرحة . هذا وقد جلبت الى صحن هذا المعبد الآلات الموسيقية تيكي، الكار، ميرتيوم، سيم، آلا، وبالاك وذلك لاجل ادخال الفرح والسرور الى قلب الاله ننكيرسو وزوجته وجعل اقامتهما في هذا المعبد اقامة سعيدة وسارة . واستمر استعمال الموسيقى عند وضع الحجر الاساس للمعبد وعند تدشينه والانتقال اليه كما يثبت لنا ذلك نص في العصر السلوقي الذي بدأ في العراق في ٣ نيسان سنة ٣١١ ق . م واستمر زهاء القرنين من الزمان الى حدود سنة ١٣٩ ق . م . وقد ورد في النص المذكور ان الكهنة قد قاموا بالغناء باللغة السومرية وقد صاحبهم الآلة الموسيقية المعروفة باسم خلخلاتو وذلك اثناء وضع الحجر الاساس للمعبد^(٨) .

وفي الشعائر الخاصة بدفن الموتى، كانت الموسيقى تشارك بقسط كبير كما اوضحت لنا ذلك النصوص واللقى الاثرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور . شكل (١-٣) .

ففي بعض من هذه القبور عثر على بقايا آلات موسيقية قيثارات ، طبول ، ومضارب رنانه ونايات . ويشير احد النصوص من عهد الملك السومري اورنا مو umammu الذي حكم قبل مايزيد على أربعة آلاف سنة من الآن ، الى استعمال الموسيقى بعد الموت . وورد في هذا النص رثاء الملك اورنامو والحزن الذي استمر مدة عشرة ايام من بعد وفاته والقيام بالنواح بمصاحبة الالات الموسيقية التالية : ادا ، ب ، ج - ك ، د ، هـ ، ز ، م ، ن ، و ، ي .

ومن عهد الحاكم اوروكا جينا Urukagina - وهو اول مصلح اجتماعي سومري حكم في لكش (حالياً تل الهباء ، محافظه ذي قار) قبل حوالي ٤٣٥٠ سنة من الان - جاءت نصوص مسمارية تشير الى علاقة الموسيقى بدفن الموت . ان هذه النصوص قد فرقّت بين عمليتين لدفن الموت وحددت الاجور التي يدفعها اهالي الموت للقائمين بها . ففي الحالة الاولى وهي الخاصة بالفقراء أصبحت مكافأة الكاهن المنشد الذي يقوم بالنواح والرثاء الغنائي نصف كمية الحبوب التي كان يستلمها قبل صدور تعليمات هذا المصلح الاجتماعي ، علماً بأن هذه التعليمات قد نصت على مشاركة موسيقي واحد فقط . اما في حالة دفن الاغنياء فقد أصبح عدد الكهنة المنشدين ثلاثة . وعند دفن الموت كانت تستخدم الالة الوترية بالاك وهي آلة الجناك اي هارب (harp) . علماً بأن الموسيقى لازالت حتى يومنا هذا ، تستخدم في مراسم دفن الموت في حالات معينة .

واضافة الى كل ماتقدم ، ترينا المنحوتات الجدارية الاشورية العزف على الالات الموسيقية اثناء قيام الملك بتقديم القرابين في المناسبات الدينية المختلفة .

التربية الموسيقية

لا توجد في الوقت الحاضر اية دراسة تعالج موضوع التربية الموسيقية في العراق القديم على ضوء الشواهد الأثرية والنصوص الكتابية المسمارية . والواقع أن التنقيبات التي جرت في الوركاء، اور، نفر، سبار، وماري قد كشفت عن بقايا أبنية المدارس في منطقة المعبد واخرى في القصر الملكي . ويرجع تاريخ اقدم الاثار التي تثبت وجود المدارس في العراق القديم الى ما قبل (٤٥٠٠) سنة من الآن . وكان هدف المدارس هو - حسبما تشير اليه النصوص الكتابية المسمارية - التعليم المهني لتخريج وإعداد رجال وموظفين لأمور المعبد والدولة والقصر الملكي . هذا وحيث أن الموسيقى كانت جزءاً مهماً من الشعائر وطقوس العبادة في العراق القديم، لذا نرى ان الموسيقى قد دخلت الى جدول الدروس في المدارس الدينية الخاصة باعداد الكهنة ورجال المعبد، لتخريج موسيقيين ومنشدين متخصصين في الموسيقى الدينية، وهو أمر مشابه لما هو موجود في الوقت الحاضر من اعداد وتخريج موسيقيين ومنشدين للكنيسة . لقد كانت مدة الدراسة في مدرسة المعبد لمادة الموسيقى تستغرق (٣) سنوات^(١) وكان على الطلبة ان يتقنوا حفظ مايلي :

- ١ - نصوص التراتيل والادعية والاغاني المختلفة الداخلة في الطقوس والشعائر الدينية التي يقومون بالمشاركة في ادائها ومصاحبتها موسيقياً وغنائياً .
- ٢ - ألحان هذه التراتيل والاغاني لعدم وجود نوتة موسيقية آنذاك .
- ٣ - النص اللغوي واللحن الغنائي لكل نوع من الشعائر والطقوس الدينية مثل الاحتفال بوضع الحجر الاساس لبناء معبد جديد، الاحتفال بالانتصار على الاعداء، الاحتفال بعيد رأس السنة، تقديم القرابين ، ودفن الموتى وغير ذلك من المناسبات .

٤-إجادة العزف على اكثر من آلة موسيقية واحدة لان اداء الشعائر الدينية يتطلب ذلك كما يتضح من احد النصوص المسمارية التي اوردت ان المغني من صنف (نار) - وهو المختص بالألحان المفرحة - كان يجيد العزف على القيثارة وعدد آخر من الالات الوترية والدف .

هذا واذا كان الموسيقيون يتبعون المعبد في بداية الامر ، الا ان الحال قد تغير منذ العصر السومري الحديث (٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق م)، حيث ظهرت جماعة من الموسيقيين

لا يتبعون المعبد وانما كانوا تابعين لقصر الملك . والآثار السومرية من اور وغيرها تؤيد هذا القول . وتجبرنا النصوص المسمارية أن حفيدة الملك الاكدي المشهور نرام سين كانت تعزف على آلة موسيقية في المعبد ، كما ان الملك السومري شولكي كان يفتخر بأنه يجيد الغناء والعزف على أنواع مختلفة من الآلات الموسيقية^(٨٥) . هذا وما لاشك فيه أن الأمراء - ميراث كانوا يدرسون الموسيقى والغناء في مدرسة القصر الملكي .

وفي الوقت الحاضر لا يمكن معرفة وتحديد الزمن لبداية تأسيس مدارس مستقلة للموسيقى في العراق القديم على غرار ما هو موجود في الوقت الحاضر . الا اننا نعرف من الكتابات المسمارية ان الملك الآشوري شمشي ادد الاول (١٧٤٨ - ١٧١٦ ق.م) المعاصر للملك البابلي حمورابي ، كان قد أمر بالحقاق بنت ملك منطقة ماري المخلوع (يارمليم) ، بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره^(٨٦) . كما تجبرنا الكتابات المسمارية ان الطبيين (ايمكوررو) و(شوموليشتي) من اطباء قصر الملك في عرقوف في القرن الرابع عشر قبل الميلاد كان يعالجان ويقدمان التقارير الصحية عن صحة الموسيقيين والموسيقين التابعين لمدرسة الموسيقى في قصره^(٨٧) .

إن تدريس الموسيقى في مدرسة المعبد او مدرسة القصر الملكي لم يكن خالياً من النظريات الموسيقية حيث قد عثر في اور ونفر وآشور على نصوص مسمارية تتعلق بالسلم الموسيقي وبكيفية نصب أو تسوية الآلة الوترية علماً بأنه توجد بعض النصوص التي هي تمارين لطلاب الموسيقى في تعلم العزف على العود وعلى الدف . اما بالنسبة للأطفال فلا توجد في الوقت الحاضر مادة أثرية كافية تساعد على الحديث حول التربية الموسيقية للأطفال وان كل ما لدينا حول الموضوع هو :

١ - بعض الآلات الموسيقية الخاصة بالطفل مثل (الخرخاشات) التي جاءتنا بأشكال الحيوانات المختلفة والانسان وأشكال مقرنصة . وكل هذه (الخرخاشات) كانت مصنوعة من الفخار وبإمكان زائر متحف الطفل في المتحف العراقي ، مشاهدة هذه الآلات . وإضافة الى الخرخاشات كانت هناك الصافرات الفخارية المصنوعة بشكل الطير . علماً أنه بواسطة هذه الآلات الفخارية المختلفة في الشكل وطريقة استحداث الصوت ، كانت تبتدىء التربية الموسيقية للطفل في البيت قبل المدرسة . ولعله من المفيد ان نذكر ان آلات الطفل الموسيقي المذكورة من العصر البابلي القديم ، قد استمرت في الاستعمال عبر العصور المختلفة حتى وصلت الينا في الوقت الحاضر بنفس الاشكال القديمة ولكن مع

فارق واحد وهو المادة التي تصنع منها الالة الموسيقية . فبعد ان كانت آلات الطفل الموسيقية البابلية ، تصنع من الفخار، اصبحت تصنع في العصر الحديث من المعدن والبلاستيك بالدرجة الاولى .

٢ - نصوص اغاني الاطفال .

من كل ماتقدم يتضح ان تعليم الموسيقى في العراق القديم كان يتم في :

١ - مدرسة المعبد .

٢ - مدرسة القصر الملكي .

٣ - مدرسة الموسيقى .

٤ - خارج المدرسة .

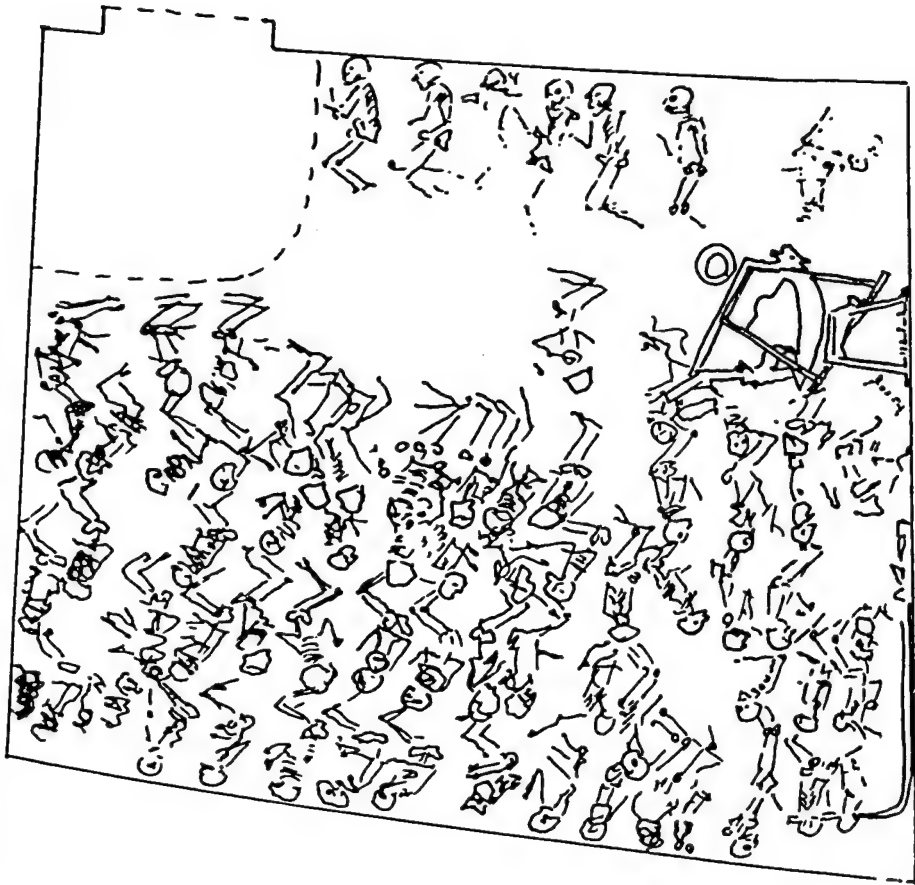
المرأة والموسيقى

المرأة والموسيقى في العراق القديم على ضوء الشواهد الاثرية والنصوص السامرية
موضوع لم يعالجه الباحثون الاجانب وغيرهم بعد . ونقدم هنا خلاصة لما توصل اليه بحثنا
في هذا الموضوع . ان الشواهد الاثرية التي تثبت ان المرأة في العراق القديم قد مارست
الموسيقى والغناء هي :

١ - الهياكل العظمية للموسيقيات اللواتي تم دفنهن مع آلاتهن الموسيقية في المقبرة
الملكية في اور والتي يرجع تاريخها الى ما قبل (٤٤٠٠) سنة من الآن (شكل
٣ و٢ و١) . انظر شكل ١ - ٣ .

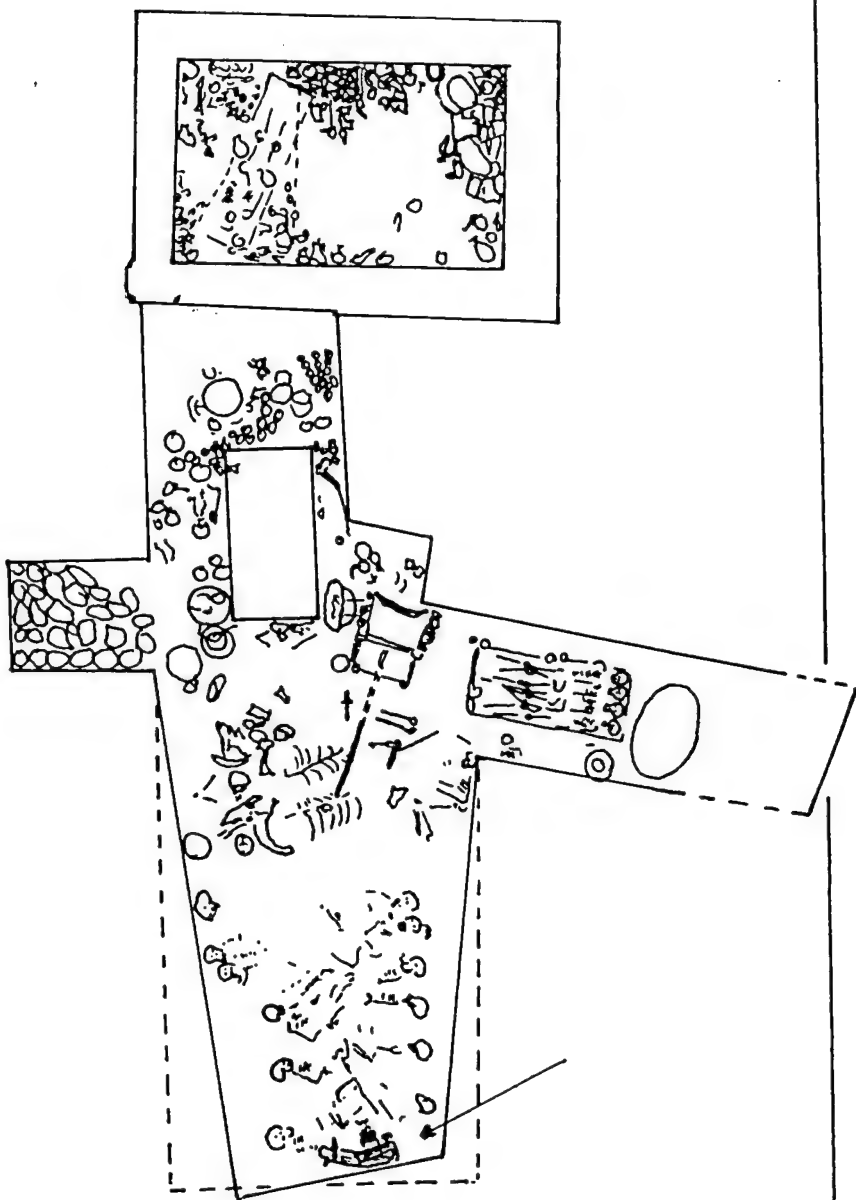
٢ - الكتابات السامرية التي زودتنا باسماء الموسيقيات والمغنيات العراقيات منذ عصر
فجر السلاسل الثاني قبل (٤٥٨٠) سنة من الآن وكيف انهن قد شغلن نفس
المناصب الموسيقية الرسمية التي كان يحتلها الرجل .

٣ - رسوم الحياة الموسيقية المنقوشة والمنحوتة على مختلف أنواع الاثار من أختام ودمى
ومنحوتات وغير ذلك حيث تشاهد المرأة وهي تعزف لفردا أو مع الرجل أو مع
المجموعة في مناسبات مختلفة وذلك قبل (٤٦٥٠) سنة من الآن (شكل
٤ و٥ و٦ و٧) .



شكل ١

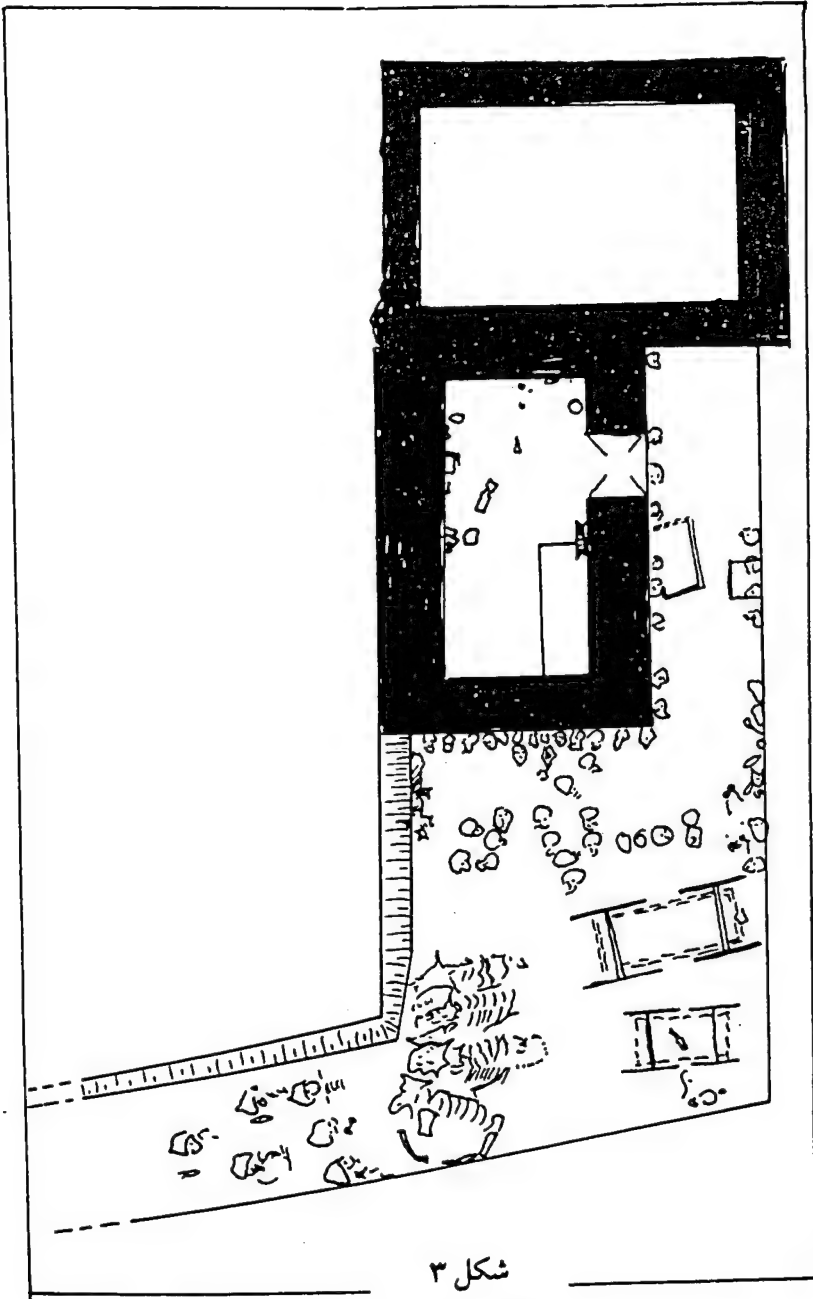
القبر رقم ١٢٣٧ المقبرة الملكية في اور



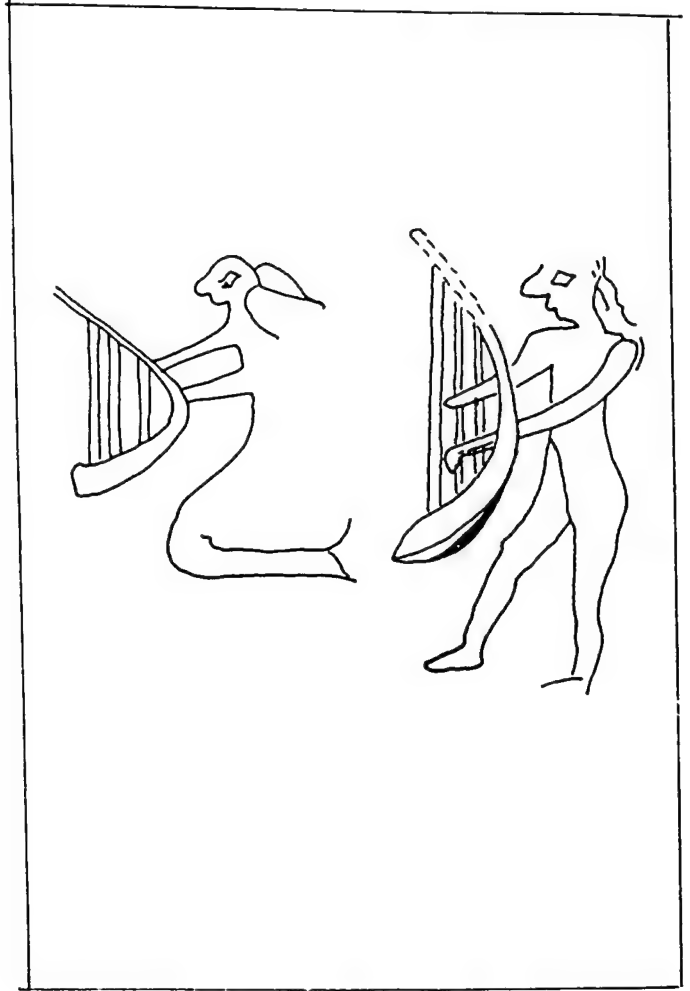
شكل ٢

القبر رقم ٨٠٠

المقبرة الملكية في اور



شکل ۳
 القبر رقم ۷۸۹
 المقبرة الملكية في اور



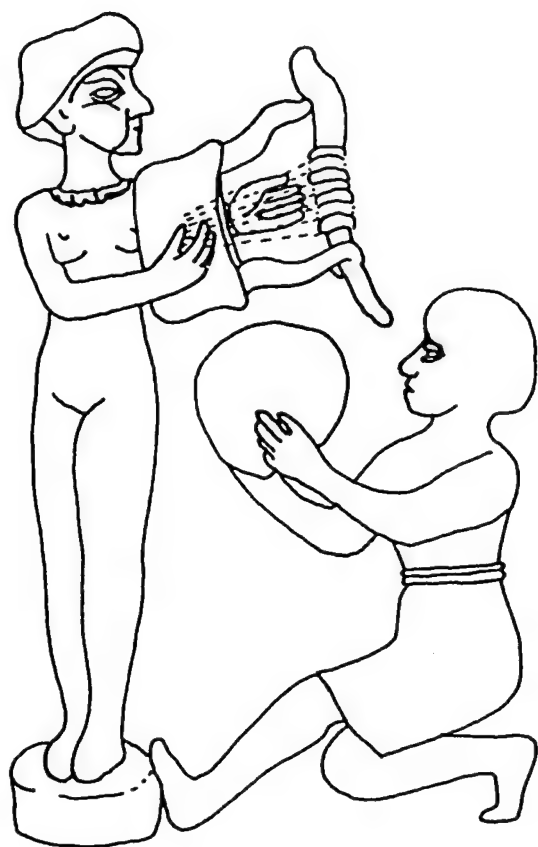
شکل ۴



شکل ۵



شكل ٦



شکل ۷

ونستعرض الآن تفاصيل هذه المصادر المذكورة في الفقرات الثلاث لاهميتها في هذا الموضوع . خلال التنقيبات التي جرت في مدينة اور قرب الناصرية للفترة (١٩٢٢ - ١٩٣٤) ، تم العثور في بعض القبور الملكية وغيرها ، على الهياكل العظمية للعازفات مع آلاتهن الموسيقية^(٨٨) . ففي احد القبور عثر على (١٠) هياكل عظمية لنساء بالقرب من بقايا آلات وترية حيث وجدت فوقها بعض العظام من سيقان العازفات . وفي القبر الملكي رقم (١٢٣٧) الذي احتوى على القيثارة الذهبية المعروضة في المتحف العراقي والقيثارة الفضية المعروضة في المتحف البريطاني والقيثارة الزورقية المعروضة في متحف بنسلفانيا في الولايات المتحدة الامريكية ، ثم العثور على (٤) هياكل عظمية للعازفات ولوحظ أن أصابع احدهن لازالت على وتر الآلة الموسيقية . وفي قبر آخر تم العثور على (٩) هياكل عظمية لموسقيات حيث وجدت آلاتهن الموسيقية فوق هياكلهن العظمية .^(٨٩)

أما الكتابات المسمارية فقد أمدتنا بالمعلومات التالية حول المرأة والموسيقى :

١ - أوردت الكتابات المسمارية التي تعود الى ما قبل (٤٣٠٠) سنة من الآن اسماء الموسيقيات العراقيات والصنف الموسيقي الذي يرجعن اليه وزمن الملك الذي عشن فيه ومدينة عملهن . ومن اسماء الموسيقيات التي تكررت كثيراً نذكر على سبيل المثال .

(أ) . نين - اي - بالاك - ني - دوك nin — e — balag — ni — dug

(ب) . آ - كيل - سا A — gil — sa

٢ - إن حفيدة الملك الاكدي المشهور نرام سين Naramsin الذي حكم قبل (٤١٧٥) سنة من الآن ، كانت تعزف على آلة موسيقية (بالاك دي) في معبد إله القمر في مدينة تلو (الاسم القديم جيرسو) الواقعة في ناحية النصر قرب الشطرة في القسم الجنوبي من العراق .

٣ - ان الملك الاشوري شمشي ادد الاول الذي حكم بلاد آشور قبل (٣٧٣٠) سنة من الان والذي كان يعاصر الملك البابلي المشهور حمورابي ، قد امر بالخاق بنت الملك المخلوع لمنطقة ماري ، بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره .

٤ - ان طبييين من اطباء الملك الكشي الذي حكم في القرن الرابع عشر قبل الميلاد وهما ايمگورو (imguru)^(٩٠) وشومولبشي (Schumulibshi) ، كانا يعالجان الموسيقيات من

مدرسة الموسيقى التابعة لقصره ويقدمان التقارير الصحية عن حالتهم .
 ٥ - هناك عدة مجموعات من النساء اللواتي يزاولن مهناً غير موسيقية ، الا انهن استدعين
 للغناء والعزف في المعبد في بعض الاعياد والمناسبات ، ونذكر على سبيل المثال
 الحائكات^(٩٩) التالية اسمائهن :

Ar — bi — tum	(١) آر - بي - توم
A — di — ma — tum	(٢) آ - دي - ما - توم
U — bi	(٣) او - بي
As — da — ga	(٤) آش - دا - كا
*Sul — gi — du — ri	(٥) شول - كي - دو - ري
Ki — ni — ib — si	(٦) كي - ني - ايب - شي
Ma — ma — sar — ra — at	(٧) ما - ما - شار - را - آت
An — na — a	(٨) آن - نا - آ
Sa — lim — nu — ri — su — bar — ra	(٩) شا - ليم - نو - ري - شو - بار - را
Na — na — ki — ga — ga	(١٠) نا - نا - كي - گا - گا

٦ - ان وظيفة كاهن موسيقي من صنف نار (nar) او من صنف كالا (gala) وهي مناصب
 كبيرة في المعبد ، قد شغلتها المرأة ايضاً في عصر فجر السلالات الثاني والعصور اللاحقة اي قبل
 (٤٤٠٠) سنة من الآن .

هناك مجموعة كبيرة من الاختام الاسطوانية ودمى الطين ونقوش الفخار الملونة تثبت وجود
 الموسيقى في العراق القديم قبل (٤٦٥٠) سنة من الآن اي قبل تاريخ الهياكل العظمية من اور
 والنصوص السامرية ، حيث ترينا المشاهد المنقوشة على الاختام الاسطوانية قيام المرأة بالعزف
 على الالة الوترية المعروفة في اللغة السومرية باسم بالاك (balag) وهي تقابل تسمية هارپ (harp)
 بالانكليزية (شكل ٤) ونشاهد العازفات في هذه المشاهد إما في حالة الوقوف او الجلوس او
 الركوع . وكان من جملة الاثار التي عثر عليها في مدينة كيش قرب بابل ، قطعة من الصدف منقوش
 عليها مشهد امرأة تعزف على المضارب الرنانة (شكل ٥) . وهذا الاثر معروض في القاعة السومرية
 في المتحف العراقي . اضافة الى هذا ، هناك مجموعة كبيرة من دممى الطين التي ترينا قيام المرأة
 السومرية والبابلية والآشورية والسلوقية والحضرية وهي تعزف على الدف الدائري . ان عزف
 المرأة لم يقتصر على الالات الموسيقية المذكورة بل تعدى ذلك الى الالات التالية : العود ، الكنارة

(شكل ٧)، الجنك الزاوي، الناي المزدوج ، الكوسات (سيمبال) ، الطبل الصغيرة ، الشعبية (panpipes) . وترينا آثار عصر الملك البابلي حورابي الذي حكم قبل (٣٧٠٠) سنة من الآن، ثنائي موسيقي مؤلف من رجل وامرأة يعزفان على آلة وترية واخرى ايقاعية (شكل ٧) . اما آثار العصر الاشوري الحديث من عهد الملك سنحاريب الذي حكم قبل (٢٦٨٥) سنة من الآن، فانها ترينا العازفات الاشوريات مع العازفين في الفرقة الموسيقية الكبيرة وكذلك في فرقة الموسيقى العسكرية. ان آثار العراق القديم تثبت بشكل صريح وقاطع ، ان مشاركة المرأة الرجل في الموسيقى والغناء لم تقتصر على الموسيقى الدينية وموسيقى الاعياد والالعب الرياضية والمناسبات الخاصة ، بل تجاوز ذلك الى فرقة موسيقى الجيش .

قبل (٤٤٠٠) سنة من الآن غنت المرأة السومرية لانتصار ملكها القائد، على الاعداء وشاركت في الاحتفالات التي اقيمت بهذه المناسبات جنباً الى جنب مع الرجل . علماً بأنه لم يثبت بعد بالشواهد الاثرية لنساء الحضارات القديمة الاخرى مثل حضارة وادي النيل والحضارة الاغريقية والرومانية والفارسية والحبشية، ما قامت به المرأة في العراق القديم في عالم الموسيقى آنذاك . وفي عصر الحضارة العربية الاسلامية ساهمت المرأة في الحياة الموسيقية وذاعت شهرة الكثير من المغنيات والعازفات على مختلف الالات الموسيقية . واستمرت المرأة في المساهمة ببناء صرح الحضارة الموسيقية في العراق عبر العصور التاريخية ولكن بدرجات متباينة حسب روحية ونزعة العصر . وفي العصر الحاضر نسجل بكل فخر واعتزاز اقبال الفتاة العراقية على تعلم وممارسة الموسيقى والغناء باعداد كبيرة ومن كافة انحاء العراق ومختلف القوميات والمستويات . وهكذا تواصل فتاة عراق اليوم المسيرة الموسيقية التي حملت راياتها المرأة السومرية والبابلية والاشورية .

الرياضة والموسيقى

لم يعالج الباحثون الاجانب بعد موضوع الرياضة والموسيقى في العراق القديم على ضوء الشواهد الاثرية المنتشرة في بعض المتاحف العالمية. وقد سبق لي ان تطرقت الى هذا الموضوع في كتابي الذي صدر باللغة الالمانية سنة ١٩٨٤ في لايبزغ بعنوان (بلاد مابين النهرين. تاريخ الموسيقى في صور). ان المنحوتات السومرية التي عثر عليها في التنقيبات التي جرت في بعض المدن والمواقع الاثرية في العراق، قد اثبتت استعمال سكان العراق القدامى للموسيقى في مصاحبة بعض الالعب الرياضية قبل (٤٥٥٠) سنة من الآن. والواقع ان متابعتنا ودراساتنا لاثار الحضارات المختلفة في العالم القديم والخاصة بالالعب الرياضية، قد قادتنا الى تكوين رأي يقول ان اول وأقدم شاهد اثري يثبت استعمال الموسيقى في الالعب الرياضية هو اثر سومري يرجع تاريخه الى ما قبل (٤٥٥٠) سنة من الآن. ففي موقع خفاجي (منطقة دبالى) الكائن على بعد نحو (٧) اميال شرق بغداد، عثر على لوح نذري من حجر الكلس (شكل ٨) أصبح من حصة البعثة الامريكية التي نقتب في منطقة دبالى ونقلت هذا الاثر الى متحف المعهد الشرقي التابع لجامعة شيكاغو^(١). لقد نحتت على هذا اللوح الحجري وبطريقة النحت البارز، ثلاثة افاريز يفصل بين كل واحد منها خط مستقيم بارز. ويمثل موضوع هذا الاثر السومري مشهد وليمة واحتفال بحضور الملك وزوجته. وكان من جملة هذا الاحتفال، القيام بالمصارعة على انغام الموسيقى والغناء كما يتضح ذلك مما هو منحوت على الافريز الاسفل حيث نشاهد الى اليسار رجلاً واقفاً وهو يعزف على الالة الوترية المقوسة المعروفة في اللغة السومرية باسم بالاك (balag) المقابل لاسم هارب (harp) بالانكليزية وكلمة (جنك) الفارسية المستعملة في الكتب العربية القديمة والحديثة. ويقابل العازف وجهاً لوجه المغني الذي اثنى كلتا يديه الى اعلى ويقف خلف المغني وباتجاه معاكس له رجل آخر يحمل بيده اليسرى عصا طويلة اما يده اليمنى فقد وضعها على صدره. وأمام هذا الشخص توجد بقايا قليلة لشخص رابع حيث يوجد كسر في هذا الاثر الذي تنقصه قطعة صغيرة في الزاوية اليمنى من الاسفل. ولحسن الحظ استطاع الباحث الالمانى بوزه^(٢) (Boese) أن يثبت بشكل نهائي وقاطع أن هذا النقص في الاثر موضوع البحث، تكمله بصورة دقيقة ومضبوطة كسرة حجرية صغيرة منحوتة وهي معروضة في القاعة السومرية من المتحف العراقي^(٣) وتحمل الرقم (٩٠١٢-م ع) وقد نقش عليها بالنحت البارز مشهد مصارعة بين رجلين عارين وليس على

جسميهما سوى قطعة رفيعة من الجلد تمر بين الفخذين وقد تحزم الجسم بها (شكل ٩) وبعد هذا أصبح واضحاً أن الافريز الكامل لهذا الأثر السومري، يحتوي في شريط واحد من اليمين الى اليسار ماييلي (شكل ١٠) :

١ - اثنين من المصارعين في مرحلة الملازمة بالايدي، وبينهما توجد علامة كتابة مسمارية .

٢ - الحكم الرياضي الذي يحمل عصا طويلة بيده .

٣ - عازف موسيقي على آلة وترية مع مغن يقابله وجهاً لوجه .

إن الرسوم التخطيطية لهذا الأثر الموجود في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو

(شكل ٨) والكسرة الصغيرة التي تكمله والمعروضة في المتحف العراقي (شكل ٩) قد احتواها

مقالنا المنشور بعنوان (دراسة نقدية لمسلة من بكرة) (١٠) . علماً بأن بحث د . أمير إسماعيل حقي

ود . منذر هاشم الخطيب (١١) الذي قدماه الى مؤتمر التاريخ الرياضي الذي انعقد في كندا بتاريخ

١٩٨٣/٧/١ تحت عنوان (الرياضة والموسيقى في العراق القديم)، لم يتطرق مطلقاً الى هذا الأثر

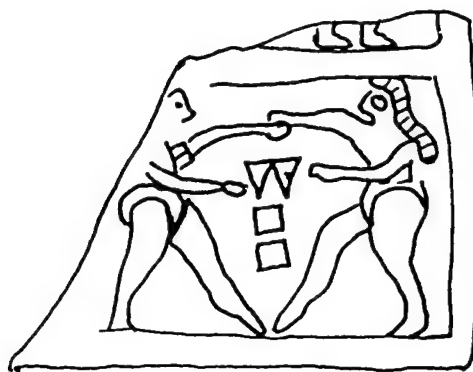
السومري الذي يحتوي على مشهد المصارعة والموسيقى . إن عدم معرفة د . امير اسماعيل حقي

ود . منذر هاشم الخطيب لهذا الأثر السومري المهم وعدم متابعتها للبحوث الجديدة (١٢) المتعلقة

بهذا الموضوع، قد جرتهما الى الوقوع في خطأ كبير مفاده ان الالات الايقاعية فقط هي التي كانت

تصاحب الألعاب الرياضية ولكن الأثر السومري موضوع البحث يثبت ان الالات الوترية هي

الأخرى كانت تصاحب المصارعة .





شکل ۱۰

وفي سنة ١٩٧٢ دخلت الى حوزة المتحف العراقي مسلة سومرية من رخام أبيض إرتفاعها ٩٠ سم وعرضها ٣٧ سم وسمكها ٢٢ سم وقد عثر عليها في بديره^(٨) ويرجع تاريخها الى ما قبل (٤٤٥٠) سنة من الآن. لقد نحتت الالوجه الاربعه وسمكها لهذه المسلة السومرية بمشاهد مختلفة يهنا هنا المشهدين المتعلقان بالمصارعة وبالموسيقى. المصارعون هنا على غرار المصارعين في آثار اخرى من منطقة دىالى، هم عراة ويلبسون حزاماً رقيقاً من الجلد يمر بين الفخذين وقد تحزم به المصارع. لقد مثل الفنان المصارعين في هذه المسلة السومرية في مرحلة مسك الأيدي والى يسار مشهد المصارعة هذا يوجد مشهد آخر يحتوي على رجلين واقفين ويحمل كل واحد منهما بيده اليمنى عصا لغرض مراقبة سير المصارعة وفن الاصول والقواعد الرياضية المتعارف عليها آنذاك والتي لانعرفها في الوقت الحاضر اي انها بمنزلة الحكم الرياضي. والى يمين مشهد المصارعة، يوجد مشهد موسيقي يتألف من ثنائي الطبل والمضارب الرنانة. . والطبل المنحوت في مسلة بديره هذه، من نوع الطبول المستديرة الكبيرة. الطبال هنا ملتحج ومنحن قليلاً الى الامام وهو يقرع على الطبل بيده اليسرى دون استعمال العصا. ويوجد فوق الطبل رجل قصير عاري الجسم وهو في حالة الرقص فوق اطار الطبل الكبير. والى يمين الطبال يقف موسيقي آخر وهو يعزف على المضارب الرنانة^(٩) التي أمسكها بيديه. وهذه المسلة السومرية هي اول واقدم أثر في العالم القديم يثبت استخدام الطبل مع المصارعة قبل (٤٤٥٠) سنة من الآن.

إن استخدام الموسيقى في الالاعاب الرياضية لم يقتصر على المصارعة وعلى السومريين من سكان العراق القدامى بل تجاوز ذلك الى الملاكمة والى البابليين. ففي مدينة لارسا (الاسم الحديث سنكره) الواقعة على بعد نحو ٤٠ كم شمال غربي الناصرية بمحافظة ذي قار، عثر على لوح فخاري يحتوي على مشهد بارز عن سطح اللوح يجمع بين الموسيقى والملاكمة وهو موجود في المتحف البريطاني^(١٠). يتألف النصف الايسر من هذا الاثر البابلي القديم الذي يرجع تاريخه الى ما قبل (٣٨٥٠) سنة من الآن، من رجلين في حالة الملاكمة وهما يرتديان مثزراً قصيراً. اما النصف الثاني من نفس الاثر، فانه يحتوي على المشهد الموسيقي المرافق للملاكمة والمؤلف من عازف على آلة (التمباني) وهي من آلات الايقاع الجلدية، وعازفة على آلة الكوسات (سيمبال).

ان القطع الاثرية التي استعرضناها، هي خير دليل لاثبات اصالة وقدم المصارعة والملاكمة في العراق القديم ومصاحبة الموسيقى لهذه الالاعاب الرياضية. ان الموسيقى المرافقة لهذه الالاعاب كانت تقدمها الالات الوترية والالات الايقاعية الجلدية والالات المصوتة بذاتها. هذه الحقيقة التاريخية الخاصة باستعمال السومريين والبابليين للموسيقى مع المصارعة والملاكمة، قد استمرت

في العراق حتى فترة قصيرة من الوقت الحاضر. اذ من المعروف ان المصارعة وألعاب رياضية أخرى كانت تقام في بيوت رياضية كانت تسمى سابقاً (الزورخانه) قبل ربع قرن من الزمان او اكثر، وتصاحب ذلك قراءة المقام العراقي والعزف على آلة جلدية ايقاعية. وهكذا نرى استمرار التواصل الحضاري للعراقيين في نطاق الرياضة والموسيقى عبر آلاف السنين وكيف انهم قد سبقوا شعوب واقطار حضارات العالم القديم الاخرى في هذا المجال .

الموسيقى العسكرية

عندما يسمع المواطن العربي عبارة (الموسيقى العسكرية) فإن فكره ينصرف الى آلات الموسيقى العسكرية الاوربية. ذلك لان المواطن العربي قد نشأ على حالة يرى فيها جيشه بالملابس العسكرية الاوربية وان الآلات الموسيقية التي يستعملها جيش اية دولة عربية هي آلات موسيقية اوربية كما ان الانغام والالحن التي يسمعونها ويعزفونها هي موسيقى عسكرية اوربية. هذه الحالة هي احدى الشواهد التي تثبت انقطاع المواطن العربي فكرياً وروحياً عن تراثه الموسيقي القديم. وازضافة الى هذا، كان خضوع الوطن العربي للحكم العثماني هو الآخر من الاسباب المباشرة لهذه الحالة لان العثمانيين انفسهم قد اقتبسوا الموسيقى العسكرية الاوربية منذ بداية القرن الثامن عشر اي قبل خضوع الوطن العربي للاستعمار الاوربي الذي عمل على قطع صلة المواطن العربي بتاريخه وتراثه بمختلف الطرق والوسائل .

اما قبل الحكم العثماني (١٢٧٠ - ١٩٢٣) وفي العراق (١٦٣٩ - ١٩١٧)، فإن الوضع كان على نقيض ذلك تماماً فيما يخص الموسيقى العسكرية. فمن الثابت تاريخياً أن اوربا لم تكن تعرف استعمال الآلات الموسيقية في الحروب ولكنها قد تعرفت على ذلك في خلال الحروب الصليبية في الوطن العربي وقامت باقتباس جميع الآلات الموسيقية التي كان العرب يستعملونها في الحروب المذكورة مع طريقة استعمال هذه الآلات كما يعترف بهذا الباحثون الاوربيون انفسهم امثال فارمر^(١). وعلى اثر هذا التعرف والاقتباس جعلت اوربا الموسيقى العسكرية جزءاً ثابتاً من فنونها الحربية .

والثابت تاريخياً ان استعمال الموسيقى في الحرب لا يرجع الى عصر الحروب الصليبية بل ان هذا يعود الى عصور ما قبل الاسلام كما تثبت لنا ذلك المصادر التالية :

١ - الكتابات المسمارية .

٢ - المنحوتات الاشورية .

إن أقدم إشارة مدونة تثبت استعمال الاغنية في الحرب هي رسالة مكتوبة على لوح من الطين بالخط المسماري كان الملك الاشوري شمشي ادد الاول الذي حكم قبل (٣٧٣٠) سنة من الآن والمعاصر للملك البابلي المشهور حمورابي، قد بعث بها الى احد عماله في الاقاليم يطلب فيها منه تجنيد ثلاثة مغنين ومنهم المغني المشهور آنذاك (سين - ايقيشام) وارسالهم مع الحملة العسكرية^(٢). ان الغرض من مشاركة هؤلاء المغنين في الحملة العسكرية الاشورية هو ولا شك

تقديم الالهازيج والاغاني الحماسية لاثارة حماس واندفاع المحاربين الآشوريين. وعلاوة على هذه الاشارة المكتوبة، فقد ترك لنا نحات آشوري مجهول الاسم عاش في عهد الملك الاشوري المشهور آشور بانيبال قبل (٢٦٥٠) سنة من الآن، ترك منحوتة جدارية من الرخام كانت تزين احدى قاعات قصر الملك المذكور في العاصمة نينوى. وهذه المنحوتة هي خير شاهد لاثبات استعمال الموسيقى العسكرية. لقد قسم النحات الاشوري هذه اللوحة الرخامية الى عدة افاريز ونحت فيها مشاهد تصور تسلسل مراحل المعركة الحربية التي خاضها الجيش الآشوري^(١٠). وكان من ضمن تفاصيل هذه المعركة الاشورية استعمال الاغنية والموسيقى في قلب المعركة الحربية. ففي الافريز العلوي من هذه المنحوتة الجدارية، نشاهد ان النحات الاشوري قد خصص هذا الجزء لمرحلة اولية من المعركة وهي مرحلة اصطفاف المقاتلين والتصفيق بالايدي قبل بداية المعركة واستعداداً لها. وفي الافريز الثاني يقف رجل يقود اربعة خيول وبالقرب منها تقف الفرقة الموسيقية المؤلفة من اربعة موسيقيين بشكل صفين متقابلين وهم في حالة حركة (شكل ١١). لقد عبر النحات الاشوري عن حركة هؤلاء الموسيقيين اثناء العزف والغناء، بواسطة نحت كعب القدم مرتفعاً عن الارض. وهذه الحركة للموسيقيين ناتجة ولا شك من الاندماج والاثارة والحماس اللحني والايقاعي الذي يقومون بادائه امام المحاربين. اما الالات الموسيقية التي استعملتها هذه الفرقة الموسيقية العسكرية فهي من اليسار الى اليمين كما يلي: الدف الكبير والكنارة ويقابل ذلك عازفان يقومان بالعزف على الكنارة والكوسات (سيمبال). وفي القسم المتبقي من المنحوتة نشاهد المحاربين الآشوريين من مشاة ونبالة وخيالة فرسان في قلب المعركة مع العدو. ونحن نرى ان وقوف شخص يقود خيولاً اربعة بالقرب من الفرقة الموسيقية لتأمين نقل وايصال الفرقة الموسيقية الى نقطة اخرى من ساحة المعركة للقيام بالعزف والغناء واثارة حماس المحاربين.

ان الفرقة الموسيقية العسكرية الاشورية قد استعملت في المعركة الانواع التالية من الالات الموسيقية :

١ - الالات الايقاعية الجلدية ممثلة في الدف الكبير .

٢ - الالات الايقاعية المصوتة بذاتها ممثلة في الكوسات (سيمبال) .

٣ - الالات الوترية ممثلة في شكلين من آلة الكنارة .

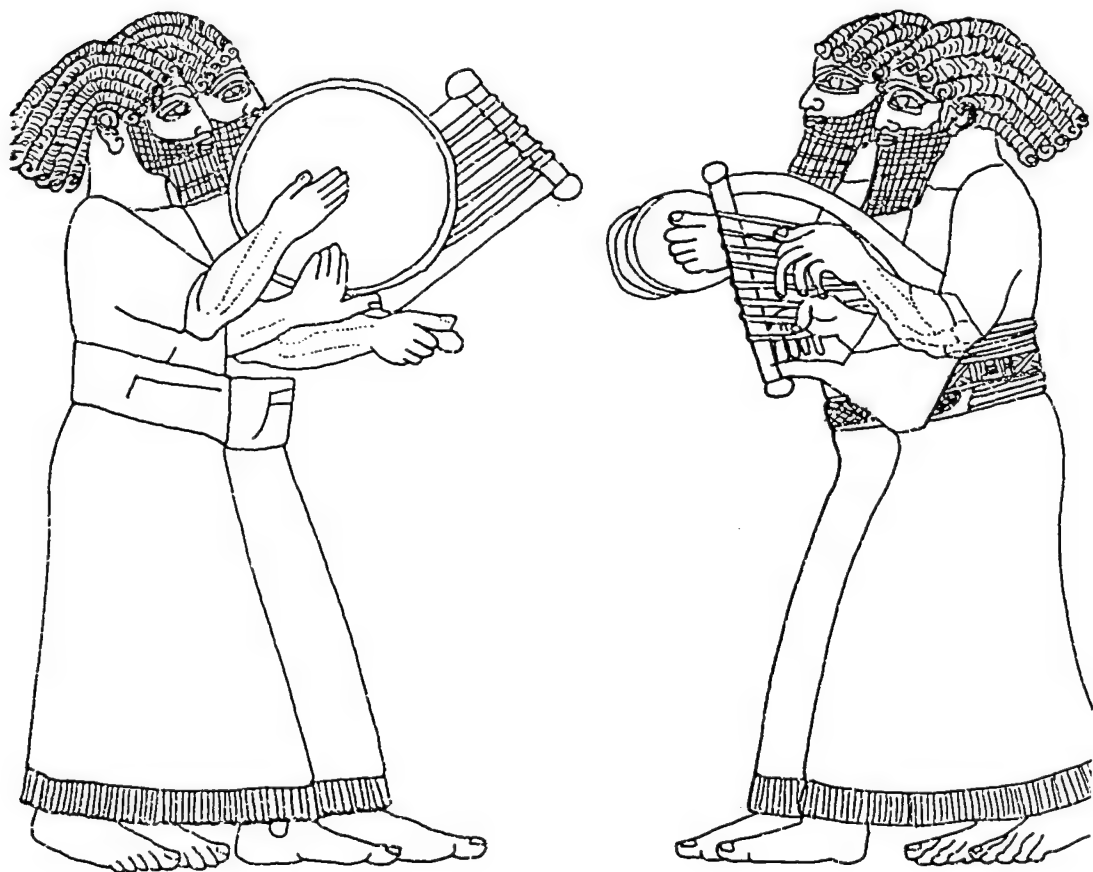
ونحن نرى ان وجود الالات الوترية في الفرقة الموسيقية العسكرية الاشورية، يشير الى استعمال الاغنية في المعركة والسبب في ذلك هو ان الالات الوترية هي آلات لحنية وليست ايقاعية وان صوتها رقيقاً ليس مربعاً مزعجاً ولا يدخل الخوف والفرح في صفوف العدو وخيوله. كما ان الحركة الجسمية لأعضاء هذه الفرقة تشير بتلك وضوح الى الاهازيج والاغاني الحماسية التي تقدمها الفرقة للمحاربين أثناء المعركة .

هذا ومن المعروف أن جميع الالات الموسيقية التي استعملتها هذه الفرقة العسكرية الاشورية، كانت معروفة ومستعملة في العراق القديم من قبل الاقوام التي عاشت قبل الاشوريين امثال السومريين والاكديين والاكريين والبابليين. الا ان الآثار الموسيقية لهذه الاقوام المذكورة تصور لنا استعمالهم لجميع هذه الالات الموسيقية ولكن ليس في قلب المعركة وانما في اغراض ومناسبات سلمية ودينية. ان استعمال الآلة الموسيقية الواحدة في مناسبات متباينة ومتعددة في السلم والحرب هو واقع ملموس ومستمر حتى عصرنا الحاضر. قلنا ان هذه المنحوتة الجدارية الاشورية التي يرجع زمنها الى ما قبل (٢٦٥٠) سنة من الآن، هي اقدم شاهد اثري يسجل ويوثق بالصورة المنحوتة، استعمال الموسيقى في الحرب من قبل الجيش الاشوري، الا ان هذا لايعني عدم استعمال الموسيقى في الحرب من قبل الاقوام التي عاشت قبل الاشوريين .

هناك منحوتة جدارية آشورية اخرى تعود للملك سنحاريب الذي حكم منذ ٢٦٨٨ سنة ولغاية ٢٧٦٥ سنة من الآن، عثر عليها في نينوى وهي موجودة في متحف برلين الديمقراطية^(١٠). يمثل المشهد المنحوت على هذه القطعة الرخامية مجموعة من المحاربين الاشوريين بدروعهم ورماحهم ونبالهم وهم في صف واحد يسيرون على انغام الموسيقى التي تقدمها فرقة مؤلفة من (٣) عازفين على الدف المربع وامرأة تعزف على الكوسات (سيمبال) ذات المقبض الطويل المعروف عند الاشوريين .

إن متابعتنا ودراساتنا لآثار الموسيقى العسكرية في حضارات أقطار العالم القديم، تثبت في الوقت الحاضر عدم وجود آثار من حضارة وادي النيل لاستعمال الموسيقى في قلب

المعركة اثناء الاشتباك على غرار ماشاهدناه عند الاشوريين . نعم هناك آثار من وادي النيل تمثل جنوداً يحملون آلة النفير (البوق) او في حالة النفخ في هذه الآلة ولكن ليس في مرحلة الاشتباك بين الجيشين . ونفس هذه الملاحظة تنطبق على الاغريق ايضاً حيث لا يوجد في الوقت الحاضر، اثر اغريقي يثبت استعمال الاغريق للموسيقى في قلب المعركة . نعم هناك جنود ومعهم آلات هوائية فقط . وبخلاف ذلك نجد الرومان قد استعملوا الموسيقى في قلب المعركة كما يتضح ذلك من منحوتة تعود الى بداية القرن الثاني الميلادي^(١٠٠) ومعنى هذا ان الاشوريين قد سبقوا الرومان في استعمال الموسيقى في قلب المعركة بمقدار (٥٥٠) سنة . ولكن هذه المنحوتة الرومانية شأنها شأن الآثار الاغريقية والمصرية، ترىنا استعمالهم للالات الهوائية فقط اي بعكس الاشوريين الذين استعملوا في آن واحد الالات الايقاعية الجلدية والالات الوترية والالات المصوتة بذاتها . كما ان مشاركة المرأة الاشورية في الفرقة الموسيقية العسكرية هي ظاهرة ليس لها مثيل بالنسبة لنساء الحضارات الاخرى في العالم القديم .



شكل ١١

الموسيقى والانتصار

تثبت الآثار السومرية التي يرجع تاريخها الى (٣٤٠٠) سنة من الآن، ان الموسيقى قد استعملت في احتفالات الانتصار على الاعداء. ففي الاثر السومري المعروف باسم (راية اور) الموجود في المتحف البريطاني والذي يوجد على هيئة صندوق بشكل شبه منحرف، يوجد مشهدان رئيسيان للحرب والسلم^(١٠٠). والذي يهنا هنا من هذا الاثر، هو الوجه المطعم بنقوش تمثل مشهد السلم المؤلف من (٣) افاريز. ففي الافريز العلوي نشاهد الملك وهو يشرب نخب الانتصار ويشاركه في ذلك كبار القوم الذي رفعوا بايديهم اليمنى كؤوس الشراب ويقف خلفهم عازف الالة الوترية المعروفة في اللغة البابلية باسم كناروم (بكسر الكاف وتشديد النون) وفي اللغة العربية باسم كنارة. وهذه الالة التي يجملمها العازف في هذا الاثر تشبه القيثارا الذهبية المعروضة في القاعة السومرية من المتحف العراقي، حيث صنع الصندوق الصوتي بهيئة ثور. وتحتوي هذه الكنارة على (١١) وترأ مع الملاوي (المفاتيح) البارزة من حامل الأوتار العلوية. وعلى غرار القيثارا الفضية^(١٠١) الأصلية الموجودة في المتحف البريطاني، نشاهد هنا ايضاً ان الاوتار قد شدت في النصف الخلفي من حامل الاوتار وتنزل الى الاسفل حيث تتجمع في داخل فتحة مستطيلة في منتصف الصندوق الصوتي. وتعلو مقدمة هذه الفتحة المستطيلة لتتجمع الاوتار، فتحة صغيرة مثلثة الشكل وهي في الواقع فتحة صوتية تقوم بتقوية وتضخيم الصوت المنبعث من الالة اثناء العزف اي ان لها نفس الوظيفة التي تؤديها (الشمسية) المزخرفة الموجودة في العود وبقية الالات الوترية. وخلف العازف تقف المغنية ذات الشعر الطويل المسترسل الى الخلف. وقد عبر الفنان السومري عن حالة الشاء بان جعل فمها فقط مفتوحاً ومغايراً لافواه الحاضرين.

في هذا الاثر المعروف باسم (راية اور) وثق الفنان السومري في قطعة فنية واحدة وعلى وجهين من الاثر، مشهد الحرب وقيادة الملك لجيشه وفي المشهد الثاني مشهد الاحتفال بالانتصار على الاعداء وشرب نخب الانتصار على انغام الموسيقى والغناء. وهذا الاثر في الواقع اقدم اثر معروف في الوقت الحاضر، يرينا الاحتفال بالانتصار على الاعداء بمصاحبة الموسيقى والغناء، اذ لا يوجد الآن في اثار وادي النيل وآثار الحضارات الاخرى أي مشهد يمثل هذا الموضوع ومن فترة زمنية قديمة تعاصر زمن الاثر السومري موضوع البحث وهو

· (٣٤٠٠) سنة قبل الآن .

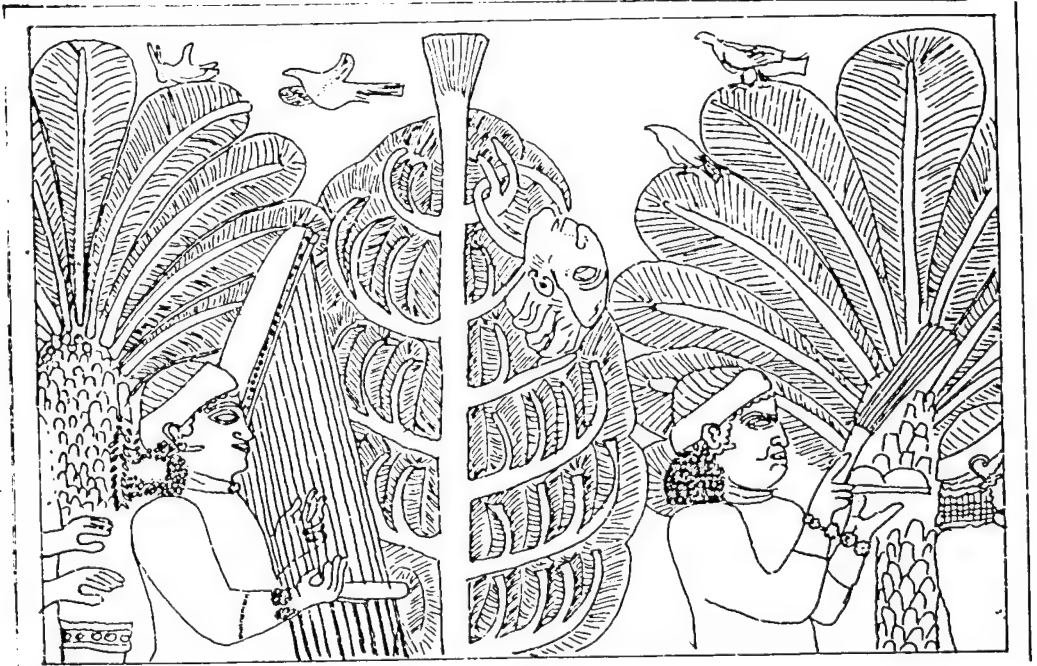
والفنان الآشوري هو الآخر، شأنه شأن الفنان السومري قد وثق الاحتفال بالانتصار على الاعداء على انغام الموسيقى والغناء . ففي منحوتة جدارية من الرخام عثر عليها في قاعة العرش من القصر الشمالي الغربي في نمرود، العائد للملك آشور ناصر بال الثاني الذي حكم بلاد آشور لمدة (٢٤) سنة قبل (٢٨٦٤) سنة من الآن، نشاهد هذا الملك في المركبة الملكية وامامه ثلاثة موسيقيين اثنان منهم يعزفان على الآلة الوترية المعروفة باسم جنك (harp) والثالث ينقر على الدف المستدير . ويتجه نحو هذه الفرقة الموسيقية (ثلاثي الايقاع والوترات) اثنان من المقاتلين الاشوريين وهم يحملان اربعة رؤوس مقطوعة من مقاتلي العدو المنكسر ويرقصون على انغام الموسيقى فرحاً بالانتصار^(١٠٨) . ويعقب هذع المشهد، مشهد آخر فيه رقص وغناء على الانغام المنبعثة من العود الاشوري (شكل ١٢) .



شکل ۱۲

ومن نينوى جاءت منحوتة جدارية اخرى من الرخام ، وثق فيها الفنان الاشوري بالنحت البارز والكتابة المسمارية ، انتصار الملك الاشوري على عدوه الفارسي . كانت هذه المنحوتة تزين احد جدران غرفة في القصر الشمالي للملك الاشوري المشهور آشور بانيال الذي حكم بلاد آشور قبل (٢٦٥٠ سنة من الآن) وقد قام الانكليز بنقل هذه المنحوتة وغيرها من المنحوتات الى المتحف البريطاني في القرن الماضي^(١٠) . يتألف مشهد هذه المنحوتة الجدارية من الملك آشور بانيال وهو في حالة الاستلقاء على سريره الوثير في حديقة القصر الملكي ، ووجهاً لوجه جلست زوجة الملك على كرسي وثير آخر وقد رفع الملك آشور بانيال وزوجته الكأس الى الاعلى ليشربا نخب الانتصار . والواقع ان المناسبة التي يحتفل بها هذا الملك المشهور بالبطولة والعلم والرياضة ، هي مناسبة انتصاره على عدوه ملك العيلاميين في ايران المعروف باسم (تي - او - مان) قبل (٢٦٣٣) سنة من الآن ، حيث قام الجيش الاشوري بالتقدم في العمق الايراني محققاً النصر تلو النصر وتم قتل الملك العيلامي وابنه ، وفي المعركة الحاسمة تم قطع رأس الملك العيلامي ونقلوه الى العاصمة نينوى ورموه عند (بوابة آشور) احدى بوابات سور نينوى وذلك امام المركبة الملكية للملك آشور بانيال الذي قام بمسيرة شجبية في نينوى ومعه رأس الملك العيلامي . وبعد انتهاء المسيرة الشعبية تم تعليق الرأس في غصن احدى الاشجار في الحديقة الملكية التي وضع فيها سرير الملك لينظر اليه (شكل ١٣) هذا وان تعليق الرأس المقطوع للملك العيلامي قد نفذ بوساطة حلقة اخترقت الفم وربطت بغصن الشجرة (شكل ١٣) واستلقى الملك الاشوري على سريره الموضوع في الحديقة وهو يشرب مع زوجته نخب الانتصار وينظر الى الرأس المقطوع للملك العيلامي المعلق في الشجرة . وكان الملك آشور بانيال يشنف اسماعه في هذه الجلسة ، بانغام الموسيقى التي تقدمها له فرقة موسيقية وقفت بالقرب من الشجرة التي علق فوقها رأس ملك العيلاميين . وقد تألفت هذه الفرقة الموسيقية من عازفين على الالات الوترية والايقاعية الجلدية والهوائية (شكل ١٣) .

وهكذا يثبت بالشواهد الاثرية ان الفنانين العراقيين القدامى من سومريين وآشوريين قد وثقوا بالصورة المنحوتة والنص المسماري المكتوب ، انتصارات جيوشهم وملوكهم على الاعداء واحتفالاتهم بالنصر على انغام الموسيقى والغناء .



شکل ۱۳

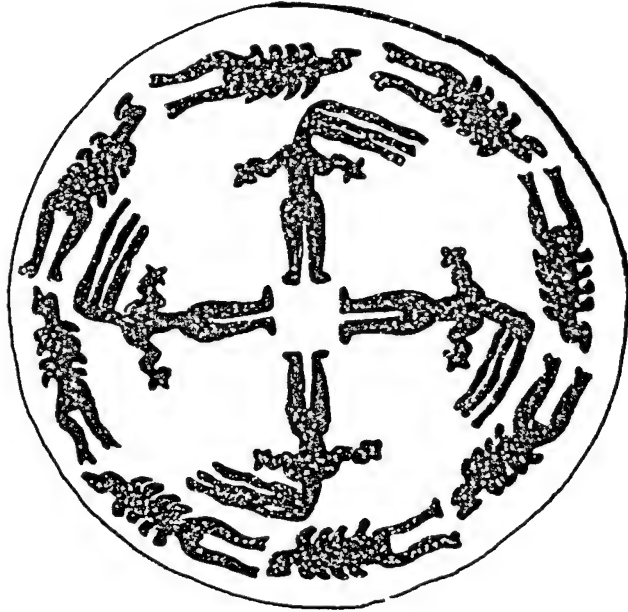
الرقص والموسيقى

تشير الشواهد الاثرية الى ارتباط الرقص بالموسيقى منذ عصور ما قبل التاريخ . وقد نقش الفنان القديم مشاهد الرقص باعتباره الوسيلة المعبرة عن قيام الانسان القديم بالتضرع للالهة والحصول على رضاها وعطفها، وعن فرحه في المناسبات المفيدة له مثل موسم الحصاد والبذر وحلول الربيع وغير ذلك من المناسبات التي يقدم فيها القوم رقصاتهم بمصاحبة التصفيق بالايدي وضرب الاقدام على الارض وحركة الجسم باوضاع مختلفة وقرع الالات الموسيقية، أو في المناسبات الرسمية والخاصة مثل الاعياد والانتصار والزواج .

وقبل مايزيد على (٦) آلاف سنة من الآن، ترك لنا فنان عراقي قديم من عصور ما قبل التاريخ (العصر الحجري المعدني) اناء فخارياً نقش عليه بأصباغ ملونة مشهداً لمجموعة من الراقصات^(١١١) . يمثل هذا المشهد (شكل ١٤) اربع نساء في حالة الرقص كما يتضح ذلك من حركة اليدين والشعر اذ مالت رؤوسهن الى اليسار وتناثر شعرهن الطويل المسترسل في نفس الاتجاه بحيث نشأ عن ذلك مايشبه الصليب المعقوف للدلالة على الاستمرارية، وفتحن اذرعهن بصورة مثنية في الوسط، الى الاسفل . والاثار السومرية هي الاخرى ترىنا مشاهد الرقص واستعمال الايدي والاصابع في التصفيق المصاحب لذلك (شكل ٦) . ففي اللوح النذرية التي نحتت عليها بالنحت البارز، مشاهد الولائم والاحتفالات الدينية، نشاهد مشاركة الرقص والموسيقى في هذه المناسبات التي يحتفل فيها الملك . والواقع أن الفنان السومري لم يوفق في تصوير حركات الرقص وابرأز أعضاء الجسم المتحركة بصورة تحاكي الطبيعة بعكس الفنان المصري القديم . ومن عصر الحاكم السومري كوديا الذي حكم قبل (٤٠٨٠) سنة من الآن، توجد بقايا لمنحوتة من حجر الكلس نقلت الى متحف اللوفر ونشرت لأول مرة سنة ١٩٧٥^(١١٢) . وهذه الكسرة الصغيرة الباقية من منحوتة سومرية، قد عثر عليها في تلو (الاسم القديم كيرسو) بالقرب من الشطيرة في محافظة ذي قار، وهي تحمل النصف الاعلى من جسم امرأة في حالة التصفيق بكلتا اليدين وتتقدمها امرأة ثانية لم يبق منها الا الرأس والكتف الايمن (شكل ٦) .

وفي المتحف العراقي قرص من الفخار يرجع الى العصر البابلي القديم منذ (٣٨٥٠) سنة قبل الآن، وهو يحمل مشهداً بارزاً للرقص على انغام العود^(١١٣) . يتألف هذا المشهد من راقصتين عاريتين تقفان وجهاً لوجه ومن ثلاثة اشخاص مقنعين برؤوس القردة واثنين من العازفين على

العود وهما في وسط القرص الواحد فوق الآخر وقد اثبتت ركبتيهما للدلالة على الرقص اثناء العزف .
وفي منحوتة آشورية تم تهريبها في الماضي الى انكلترا^(٣٣) ، نشاهد رجلاً وامرأة في حالة التصفيق
وخلفهما شخص ارتدى قناعاً يمثل الاسد وقد ثبتت على اللباس مجموعة من الاجراس المتصلة
بعضها ببعض حيث كونت صفّاً واحداً تدلى من الاعلى الى الاسفل . ان القسم المفقود من هذه
المنحوتة كان يحمل مشهد الرقص والموسيقى كما نعتقد . ويرتقي زمن هذه القطعة الى عهد الملك
الاشوري تيكلان بيلسر الثالث الذي حكم بلاد آشور قبل (٢٧٢٥) سنة من الآن . وفي آشور عثر
على جرس برونزي يرجع تاريخه الى (٢٧٥٠ - ٢٦٥٠) سنة قبل الآن وهو موجود في متحف
الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية^(٣٤) . يحمل هذا الجرس نحتاً بارزاً يمثل اشخاصاً مرتدين اقنعة
تمثل الاسود والاسماك وهم في حالة سحركة تشير الى الرقص . هذا بالاضافة الى المنحوتات
الاشورية التي عاجلناها في موضوع الموسيقى والانتصار .



شكل ١٤

الموسيقيون واصنافهم

زودتنا النصوص المسمارية التي خلفها سكان العراق القدامى ، بمعلومات قيمة تتعلق بالموسيقين من حيث صنفهم وتخصصهم الموسيقي ومراكزهم الوظيفية . ويستفاد من هذه النصوص ان معظم الموسيقيين في العراق القديم كانوا من الكهنة ورجال الدين الذين يعملون في المعبد . كما كان هناك بعض الموسيقيين الذين يتعاطون مهناً اخرى لاعلاقة لها بالمعبد ولكنهم يستدعون للمشاركة في العزف والغناء في المناسبات التي تستدعي ذلك . ومهنة الموسيقي كانت في العراق القديم من المهن الفنية التي كان الابناء يتوارثونها عن الآباء ، كما توجد حالات زواج كان فيها والدا الزوج والزوجة من الكهنة الموسيقيين . لقد اثبتت النصوص المسمارية ، ان الموسيقيين في العراق القديم كانوا قبل مايزيد على (٤٥٠٠) سنة مصنفين الى (٣) اصناف وكل صنف مقسم الى ثلاث درجات ولم يقتصر هذا المبدأ على الرجال فقط بل شمل النساء ايضاً . وكانت الوظائف الموسيقية في المعبد تقسم بحسب التخصص الى قسمين يعرفان في اللغة السومرية باسم گالا (gala) والثاني نار (nar) وبالاكدي كالكو (kalu) ونارو (naru)^(١) .

وتنصرف الكلمة السومرية گالا (بالاكدي كالكو) الى الكاهن الذي يرتل ويعزف التراتيل والالخان الحزينة عن دفن الموت وغير ذلك من المناسبات التي تستدعي هذا النوع من الموسيقى والانشاد الديني . ويقسم هذا الصنف الى ثلاث درجات هي :

١ - گالا - ماخ (gala-mak) :

وتعني هذه الكلمة السومرية (وبالاكدي (ka!(a) mohhu) الكاهن الموسيقي الكبير للغناء الحزين . وهذا الصنف هو اعلى الاصناف حيث أن شاغل هذه الوظيفة يعود الى طبقة كبار رجال المعبد . وكان احد الكهنة الموسيقيين من هذا الصنف زوجاً لأخت الحاكم السومري المشهور كوديا ثم أصبح فيما بعد الحاكم الذي اعقب كوديا .

٢ - گالا (gala) :

وهذه الكلمة السومرية (وبالاكدي كالكو (kalu) تعني الكاهن الموسيقي الذي يأتي بعد گالا - ماخ . والكاهن الموسيقي من هذا الصنف هو الذي يشارك في شعائر دفن الموت موسيقياً وغنائياً ويؤدون ذلك بوساطة العزف على الالة الوترية المعروفة في اللغة السومرية باسم بالاك (balag) التي تقابل آلة الهارپ (harp) بالانكليزية . ويظهر من قوائم الاجور واستلام

الخيز^(١١) ان عدد هذا الصنف من الكهنة الموسيقيين كان كبيراً جداً. وبجانب المهام الموسيقية لهذا الصنف من الكهنة الموسيقيين فانهم يقومون باعمال اخرى تخص حقول وابنية المعبد وتنظيف قنوات الري لان القسم الاعظم من اراضي دويلات المدن في العصر السومري القديم، يعود الى ملكية المعبد. وكان الكهنة الموسيقيين من هذا الصنف يستلمون لقاء اعمالهم، المواد الغذائية والملابس والاصواف والفضة. هذا واذا كان هذا الموسيقي يقتصر عزفه عند السومريين على آلة بالاك (balag) الوترية، فانه عند البابليين فيما بعد أصبح يعزف على آلات اخرى هي: ليليسو (lilissu) و اوب (ub) وآلا (ala) وميزو (mazu) وخالخالاتو (kalikallatu) وكي - ايرا (gi-irra)

٣ - غال - تور (gala-tur) :

تدل هذه الكلمة السومرية (gala-tur) على الكاهن الموسيقي الصغير اي المبتدئ والمتدرب.

وتنصرف كلمة نار (nar) وباللغة الاكدية نارو (naru) الى الكاهن الموسيقي الذي يعزف ويعني اللحن السارة المفرحة. ويقسم هذا الصنف ايضاً الى ثلاث درجات هي :

١ - نار - كال (nar-gal) :

وتعني هذه الكلمة السومرية الكاهن الموسيقي الكبير للحن السارة. وهذا الصنف هو اعلى الدرجات اذ انه القائد والخير الموسيقي الكبير.

٢ - نار (nar)

تدل هذه الكلمة السومرية (nar) وباللغة الاكدية (naru) على الكاهن الموسيقي الذي يأتي بعد ذوي الدرجة الاولى. وهذه الوظيفة الموسيقية في المعبد كانت تشغلها المرأة السومرية ايضاً. ان مجال العمل الموسيقي والغنائي لهذا الصنف هو اوسع بكثير من الكاهن الموسيقي المتخصص بالالحن الحزينة والانشاد الديني. وحول الوضع الاجتماعي لكلا الصنفين من الموسيقيين، نخبرنا النصوص السامرية القضائية في العراق القديم بان هؤلاء الموسيقيين كانوا يقومون بمهمة المأمور العدلي (maskim) علماً بان المأمورين او المندوبين العدليين هم من اعلى طبقات المجتمع السومري حيث يحضرون المرافعات القضائية وغير ذلك من اعمال المحاكم ويقومون بالتحقيق ايضاً^(١٢). ان هؤلاء الكهنة الموسيقيين كانوا يستعملون في غنائهم العزف الآلي على مختلف الآلات الموسيقية بعكس الكاهن الموسيقي من صنف غال (gala) الذي يستعمل آلة واحدة في العصر السومري وهي آلة بالاك (balag). اما الآلات الموسيقية التي يستعملها

الكاهن الموسيقي من صنف ناز (nar) فهي : الغار (algar) وزامي (Zami) وگودي (gudi) وميريتوم (miritum) وآلا (ala) واوب (ub) وتيگي (tigi) وليليس (lilis) .
ان هذه الوظيفة الموسيقية كان يتوارثها الابناء عن الاء كما انها تنتقل في حياة صاحبها الى ورثه او يمكن شراؤها. وهذا الصنف من الموسيقيين كان يرافق الملوك الاشوريين في حملاتهم العسكرية والاحتفالات بالانتصار .
٣- نار- تور (nar-tur) :

تطلق هذه الكلمة السومرية (nar-tur) على الموسيقي الصغير اي المبتدىء. وهناك من الاشارات المسامرية ما يثبت الاهتمام بالموسيقيين المبتدئين خاصة اذا كانوا يجيدون الاداء. وخير دليل على هذا القول هو المثل السومري الذي يقول :
«لا تبعد المغني المبتدىء، اذا كان يجيد الاداء»
العازف الملكي :

هذا وبعد انفصال القصر الملكي عن المعبد، اصبح للقصر الملكي ومدرسته موسيقيين تابعين له وهم على غرار موسيقيين المعبد يقسمون الى صنفين هما :
١ - العازف الملكي للالخان ويطلق عليه في اللغة السومرية گالا لوگال (gala lugal)
٢ - العازف الملكي للالخان السارة ويسمى باللغة السومرية نار لوگال (nar lugal). والى هذا الصنف يعود الموسيقيون الذين يرافقون الحملات العسكرية ويشاركون في الاحتفالات بالنصر على الاء .
ان وجود موسيقيين لا يتبعون المعبد بل يعودون الى قصر الملك تثبت ايضا اضافة للنصوص المسامرية- المشاهد المنحوتة التي ترينا قيام الموسيقيين بالعزف والغناء امام الملك في المناسبات المختلفة^(١١) .

وهكذا يثبت بالادلة الكتابية المسامرية التنظيم والتصنيف الفني للموسيقيين في العراق القديم قبل مايزيد على (٤٥٠٠) سنة من الآن والعناية والاهتمام بالطاقت الموسيقية المبتدئة . لقد زدتنا النصوص المسامرية باسماء الموسيقيين العراقيين القدامى الذين عاشوا فيه في فترات سحيقة في القدم تزيد على (٤٥٠٠) سنة من الآن ، ونحيل القارئ الذي يود معرفة اسماء الموسيقيين القدامى من الرجال والنساء، الى الصفحات ٢٥٨ - ٢٦٩ من كتابنا تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم .

الفرق الموسيقية

فرقة الايقاعات علعراقية، خماسي الفنون الجميلة، الرباعي الوتري، ثنائي الناي والطلبة وغير ذلك، هي تعابير لفرق موسيقية معاصرة مؤلفة من آلات متنوعة ومختلفة العدد. والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل ان هذه الفرق هي من مبتكرات العصر الحديث وهل هي في اصل تكوينها اوربية ام شرقية؟. ان دراسة وتتبع الشواهد الاثرية والنصوص المسمارية، تقدم الجواب الصحيح على هذا السؤال. فمن الثابت من النصوص المسمارية التي وردت فيها الاسماء السومرية والاكدية للالات الموسيقية في العراق القديم^(١٢)، ان عدة فرق موسيقية ذات آلات من فصيلة واحدة او اكثر، تشترك سوية في العزف والغناء في المناسبات المختلفة. كما ان الشواهد الاثرية الاخرى من اختام ومنحوتات وغير ذلك، تثبت هي الاخرى وجود الفرق الموسيقية المختلفة في عدد الالات الموسيقية وانواعها. ان الفرق الموسيقية التي اثبتت النصوص المسمارية وجودها عند السومريين وغيرهم من اقوام العراق القديم هي على سبيل المثال كما يلي:

١ - في النصوص المسمارية

الثنائي

هناك ثنائي للايقاعات فقط وثنائي للايقاع والوتريات وثنائي الايقاع والهوائيات ونورد على سبيل المثال الثنائيات التالية :

ala	سيمدا	آلا +	١ -
	آلة ايقاعية	sim (da) آلة ايقاعية +	
ala	اوب	آلا +	٢ -
	آلة ايقاعية	ub آلة ايقاعية +	
ala	شيم	آلا +	٣ -
	آلة ايقاعية	sem آلة ايقاعية +	
ala	خالخالاتو	آلا +	٤ -
	آلة ايقاعية	kalka llatu آلة ايقاعية +	
+	lilis	اوب +	٥ - ليليس

ub	آلة إيقاعية	آلة إيقاعية	(تمباني)
٦ -	زamazam	+	تيگي zamzam
+	tigi	آلة إيقاعية	آلة إيقاعية
٧ - اوب	+	بالاك	ub +
balag	آلة إيقاعية	آلة وترية	
٨ - ليليس	+	بالاك	balag + lilis
٩ - زamazam	+	گي - گيد	gi-gid + zamzam
آلة إيقاعية	آلة هوائية		

ان عدد اسماء الآلات الايقاعية السومرية التي وردت في النصوص المسمارية هو (٧) ولكننا لانستطيع في الوقت الحاضر ان نحدد على وجه الدقة والصحة اي اسم ينصرف الى العجلة او الرق او الطبل او النفارة او الخشابي مثلاً ما عدا آلة التمباني (Tirpani) حيث ورد رسمها منقوشاً بجانب اسمها القديم المكتوب بالخط المسماري . ونفس الشيء ينطبق على الآلات الوترية والآلات الهوائية .

الثلاثي

هناك ثلاثي للايقاعات فقط وثلاثي للوتريات وثلاثي الوتريات والايقاع ، كما يتضح ذلك من الامثلة التالية :

- ١ - اوب + آلا + تيگي
ub + ala + tigi
آلة إيقاعية آلة إيقاعية آلة إيقاعية
- ٢ - ليليس + اوب + آلا
lilis + ub + ala
آلة إيقاعية آلة إيقاعية آلة إيقاعية (تمباني)
- ٣ - ليليس + اوب + زamazam
Lilis + ub + zamzam
آلة إيقاعية آلة إيقاعية آلة إيقاعية (تمباني)

٤ - كودي + الكار + زامزام

gudi + algar + zarnzam

آلة وترية آلة وترية آلة وترية

٥ - تيغي + آلا + بالاك

tigi + ala + baia

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية

٦ - اوب + آلا + بالاك

ub + ala + balag

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية

٧ - تيغي + الكار + ميريتوم

tigi + algar + miritum

آلة ايقاعية آلة وترية آلة وترية

الرابعي

هناك رباعي للايقاعات والوتريات ورباعي للايقاعات والوتريات والهوائيات كما في

الامثلة التالية :

١ - ليليسو + ميزه + خاخالاتو + بالاك

lilissu + meze + hallallatu + balag

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية

(تمباني)

٢ - بالاك + كودي + اوب + ميزه

galag + gudi + ub + xeze

آلة وترية آلة وترية آلة ايقاعية آلة ايقاعية

٣ - ليليس + اوب + بالاك + الكار

lilis + ub + balag + algar

آلة ايقاعية آلة ايقاعية آلة وترية آلة وترية

(تمباني)

٤ - ليليس + اوب + بالاك + كودي

lilis + ub + balag + gudi

آله ايقاعية آله ايقاعية آله وترية آله وترية

(تقباي)

٥ - الكار + تيگي + گي - گيد + زامزام

algar + tigi + gi-gid + zamzam

آله وترية آله ايقاعية آله هوائية آله ايقاعية

السداسي

يوجد سداسي للوتريات والايقاعات مؤلف من ثلاث آلات وترية وثلاث آلات ايقاعية كما

يلي:

بالاك + الكار + ميريتوم + سيم + آلا + تيگي

balag + algar + miritu + sim + ala + tigi

وترية وترية وترية ايقاعية ايقاعية ايقاعية

السباعي

هناك سباعي للوتريات والايقاعات تغلب فيه الآلات الوترية وآخر بالعكس، كما يوجد

سباعي الآلات الوترية والايقاعات والهوائيات كما يتضح ذلك من الامثلة التالية :

١ - بالاك + زامي + انغار + ميريتوم + ليليس + خاخار + سابيتوم

balag + zami + algar + miritum + lilis + Har+ Har- + Sabitum

وترية وترية وترية ايقاعية ايقاعية ايقاعية

٢ - بالاك - دي + خاخار + اوب + ميزه + زامي + الغار + گردي

di - balag + Har+ Har- + ub + meze + zami + algar+ gudi

آله ايقاعية ايقاعية ايقاعية ايقاعية وترية وترية وترية

٣ - مالگاتوم + ادب + تيگي + زامزام + گي - كيد

malgatum + tigi+ Zamzam + gi - gid +

آله ايقاعية ايقاعية ايقاعية ايقاعية هوائية

شيركيدا + بالباله

+ balbale+ Sirgidda

آلة غير معروفة آلة غير معروفة

التساعي

وهذه الفرقة مؤلفة من خمس آلات وترية واربه آلات ايقاعية وكما يلي :

زامي	+ الكار	+ بالاك	+ خاخار
Zami	+ algar	balag+	Har — Har+
آلة وترية	وترية	وترية	ايقاعية
ليليس +	سابيتوم +	ميريتوم +	آلا +
Lilis	Sabitum+	miritum+	ala+
آلة ايقاعية وترية	وترية	ايقاعية	ايقاعية
(تمباني)			

هذا بيان التوراة (العهد القديم) قد اوردت اسماء الآلات الموسيقية للفرقة المعروفة باسم اوركسترا نبوخذ نصر^(١) والمؤلفة من الوترية والهوائيات والايقاعات . إن اقدم الاسماء لهذه الآلات الموسيقية قد وردت في التوراة باللغة الآرامية التي حلت محلها العبرية بالاسماء التالية :

kare na, mash'rokitha, kath* ros,

Sab*ka, p*santerin, sum ponxah

اما الترجمة السبعينية الاغريقية للتوراة فقد اوردت اسماء آلات اوركسترا نبوخذ نصر كما يلي :

salpinx, syrinx, sambuke, psalterion, sumphonia.

واوردت الترجمة العربية للتوراة اسماء هذه الآلات الموسيقية بالشكل التالي :

« . . . عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل

انواء العزف . . . »

والترجمات الانكليزية للتوراة قد اوردت اسماء الآلات الموسيقية لاوركسترا نبوخذ

نصر باسماء انكليزية مختلفة ومتباينة وكما يلي :

1 — Wicklif and Hereford:

trump, pipo, harpe, Sowtrie, sambuke, symphony

2 — Genevan Version:

Cornet, trumpet, harpe, sackbut, psalterie, dulcimer

3 — Authorised Version:

Cornet, flute, harp, sackbut, psalterie, dulcimer

4 — Revised Version:

Cornet, flute, harp, sackbut, psalterie, dulcimer (or bagpipe)

اما گالين فقد ترجم اسماء الآلات الموسيقية الواردة في التوراة والمذكورة اعلاه بما يلي :

«at what time ye hear the sound of the trumpet, flute, lyre, rote, psalterie and the full consort, even of all kinds of music».

هذا ورغم الاختلاف الواضح اعلاه في ترجمة اسماء الآلات الموسيقية لاوركسترا نبونخذ نصر الواردة في التوراة الى اللغات الاوربية والعربية الحديثة ، فان ذلك لا يؤثر على وجود فرقة موسيقية عند البابليين في عهد نبونخذ نصر (٦٠٤ - ٥٦٢ ق . م) اي للفترة (٢٥٨٨ - ٢٥٤٦) سنة قبل الآن .

وعلى ضوء كل ماتقدم من اشارات في النصوص المسمارية للفرق الموسيقية في العراق القديم ، نستطيع ان نقول ان آلات الايقاع هي البارزة من حيث العدد .
والجداول التالية تثبت وتوضح بالارقام هذا القول :

جدول رقم (٨)
الثنائي

الملاحظات	عدد الالات الهوائية	عدد الالات الوترية	عدد الالات الايقاعية	تسلسل الفرقة الموسيقية	
من (٩) فرق ثنائية يوجد :			٢	ثنائي	١
(٦) ثنائي الايقاعات			٢	ثنائي	٢
(٢) ثنائي الايقاع والوتريات			٢	ثنائي	٣
(١) ثنائي الايقاع والهوائيات			٢	ثنائي	٤
			٢	ثنائي	٥
من (١٨) آلة لهذه الثنائيات توجد :			٢	ثنائي	٦
(١٥) آلة ايقاعية		١	١	ثنائي	٧
(٢) آلة وترية		١	١	ثنائي	٨
(١) آلة هوائية	١		١	ثنائي	٩
	<u>١</u>	<u>٢</u>	<u>١٥</u>		
	١	٢	١٥		

جدول رقم (٩)

الملاحظات	التسلسل الفرقه			
	عدد	عدد	عدد	الموسيقية
	الالات	الالات	الالات	
	الهوائية	الوترية	الايقاعية	
١ من (٧) فرق ثنائية يوجد :			٣	ثلاثي
(٣) ثلاثي الايقاعات .			٣	ثلاثي
(٣) ثلاثي الوترية .			٣	ثلاثي
(١) ثلاثي الوترية والايقاع		٣		ثلاثي
من (٢١) آلة لهذه الثلاثيات توجد		١	٢	ثلاثي
(١٤) آلة ايقاعية .		١	٢	ثلاثي
(٧) آلة وترية .		٢	١	ثلاثي
		٧	١٤	

جدول رقم (١٠)

الرابعي

الملاحظات	التسلسل الفرقه			
	عدد	عدد	عدد	الموسيقية
	الالات	الالات	الالات	
	الهوائية	الوترية	الايقاعية	
١ من (٢٠) آلة لهذه الرباعيات توجد :		١	٣	رباعي
(١١) آلة ايقاعية		١	٢	رباعي
(٨) آلة وترية		٢	٢	رباعي
(١) آلة هوائية		٢	٢	رباعي
	١	١	٢	رباعي
	١	٨	١١	

جدول رقم (١١)

السداسي

السلسل الفرقه	عدد	عدد	عدد	الملاحظات
الالات	الالات	الالات	عدد	
الموسيقية	الايقاعية	الوترية	الهوائية	
سداسي	٣	٣	٣	١

جدول رقم (١٢)

السباعي

السلسل الفرقه	عدد	عدد	عدد	الملاحظات
الموسيقية	الالات	الالات	الالات	
سباعي	٢	٥	الهوائية	١
سباعي	٤	٣	الهوائية	٢
سباعي	٤	١	الهوائية	٣
	—	—	—	في هذا السباعي توجد آلتان لا يمكن تحديد نوعهما
	١٠	٨	١	من (١٩) آلة لهذه السباعيات :
				(١٠) آلة ايقاعية
				(٨) آلة وترية
				(١) آلة هوائية

جدول رقم (١٣)

التساعي

السلسل الفرقه	عدد	عدد	عدد	الملاحظات
الموسيقية	الالات	الالات	الالات	
تساعي	٤	٥	الهوائية	١

نستخلص من هذه الجداول ان مجموع الالات الموسيقية للفرق الواردة فيها على ضوء النصوص المسامرية ، هو (٩٥) آلة موسيقية ، من ضمنها (٥٧) آلة ايقاعية . و (٣٣) آلة وترية و (٣) آلة هوائية و (٢) آلتان لا يمكن تحديد نوعها ، اي ان الالات الايقاعية لها الاكثرية .

٢ - في القطع الاثرية

بعد أن استعرضنا الفرق الموسيقية في العراق القديم على ضوء النصوص المسامرية ، نلقي الضوء على انواع القطع الاثرية المختلفة من اختام اسطوانية وألواح فخارية ومنحوتات وغير ذلك وهي على سبيل المثال كما يلي :

الثنائي

لعل من اكثر القطع الاثرية التي تحمل مشاهد الفرق الموسيقية في العراق القديم من عصور مختلفة ، هي الاثار التي نقشت عليها مشاهد الثنائي الموسيقي بتكويناته المختلفة . فهناك ثنائي يتألف من آلتين من نفس النوع مثل ثنائي العود وثنائي الكنارة وثنائي الجناك وثنائي الناي او ثنائي يتألف من التين وتريتين مختلفتين مثل ثنائي العود والكنارة والجناك . وهناك ثنائي الايقاعات من التمباني والكوسات (سيمبال) . وثنائي الايقاع والوتريات مثل ثنائي الدف والعود وثنائي الكنارة والدف وثنائي الكنارة والصلاصل وثنائي الطبل والجناك وثنائي الجناك والمضارب الرنانة كما يوجد ثنائي الايقاع والهوائيات مثل الطبل والمزمار المزدوج . ويوجد ايضاً ثنائي الوتريات والهوائيات مثل : ثنائي الكنارة والناي وثنائي الكنارة والمزمار المزدوج ، ثنائي العود والمزمار المزدوج ، ونأتي الآن على شرح القطع الاثرية المحتوية على مشاهد الانواع المختلفة من الثنائي الموسيقي في العراق القديم :

ثنائي آلتين من نفس النوع :

في القاعة البابلية من المتحف العراقي عرض قرص طيني يحمل مشهداً بارزاً للرقص والموسيقى يتألف من امرأتين عاريتين وثلاثة راقصين وضعوا على رؤوسهم أقنعه من رؤوس الحيوانات وعازفين يعزفان على العود ، وقد وقفا على منصة صغيرة واثني كل واحد منهما كلا الساقين الى الخارج للدلالة على الرقص . ويستعمل كل عازف منها يده اليمنى للعزف على اوتار العود أما اليد اليسرى فيستعملها للضغط على الاوتار في الابعاد المحددة لايخراج النغم المطلوب والتحكم في الصوت . ويرجع زمن هذا الثنائي للعود الى عصر سلالة

حورابي (١٨٥٠ - ١٥٣٠ ق.م)

اما ثنائي الكنارة فنشاهده على كسرة من الفخار المزجج تعود الى العصر الاشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق.م) عثر عليها في مدينة آشور. لم يبق من المشهد المنقوش على هذه القطعة الفخارية سوى جطاء من قرص في داخله نجمة ويتجه الى القرص عازفان كل واحد منهما يعزف على آلة الكنارة . العازف الموجود في الوسط يحمل الكنارة امام صدره باتجاه نزلت فيه الاوتار من اعلى الى اسفل ويعزف عليها بأصابع كلتا اليدين . الصندوق الصوتي للآلة صغير ومستطيل . اما الجزء المتبقي من الكنارة الثانية، فيدل على ان العازف قد أمسكها امام جسمه ولكن بصورة مائلة الى الخلف قليلاً كما ان الآلة اكبر حجماً من الكنارة الاولى . والكنارتان في هذا الاثر من نوع واحد كما ان طريقة العزف عليهما هي واحدة . والفرق الوحيد بينهما هو ان اوتار الكنارة الخلفية تنتهي عند الحافة السفلى للصندوق الصوتي واوتار الكنارة الامامية تنتهي عند الحافة العليا لصندوقها الصوتي .

وثنائي الجنك (harp) نجده في منحوتة جدارية من الرخام عثر عليها في قصر الملك الاشوري آشورناصر بال (٨٨٣ - ٨٥٩ ق.م) في نمرود (كالح) وهي موجودة في المتحف البريطاني في لندن . يمثل مشهد هذه المنحوتة الجدارية الملك آشور ناصر بال الثاني مع الاسد وقد وقف في حضرته رجال الحاشية والخدم واثنان من العازفين على آلة الجنك . ويحمل كل عازف آله على جنبه الايسر بواسطة نطاق ويسندها بذراعه الايسر بحيث يكون الصندوق الصوتي في وضع افقي وحامل الاوتار في اتجاه علوي مستقيم . ويستعمل كل عازف في هذا الثنائي مضرباً طويلاً أمسكه بيده اليمنى اما اليد اليسرى فيضعها العازف على الاوتار التي بلغ عددها في هذه الآلة هنا (١٢) وترأ .

وهناك ثنائي آخر لآلتي الجنك (harp) نشاهده في منحوتة جدارية من الرخام تعود لزمان الملك الاشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق.م) عثر عليها في نينوى . صور الفنان في هذا المشهد هجوم الجيش الاشوري على أرض العدو وقطعهم للنخيل . وفي الافريز الأسفل من المنحوتة نشاهد مجموعة من الاسرى . وفي الجهة الاخرى يوجد حصن يقع على النهر وامامه رجلان يعزف كل واحد منهما على آلة الجنك (harp) وهي مجموعة بصورة أفقية . وقد عملت هذه الآلة هنا بشكل زاوية قائمة ويكاد يكون الساق الحامل للاوتار مساوياً للصندوق الصوتي في الطول وقد ثبتت الاوتار بصورة مائلة جداً بعكس امثلة اخرى حيث تكاد تكون الاوتار افقية وموازية للصندوق الصوتي .

ثنائي الناي :

عثر في غمرد (كالح) الواقعة على بعد ٣٥ كيلو متر من نينوى ، على ختم منبسطة صغير يرجع زمنه الى سنة ٦٤١ ق . م . نقش على هذا الختم مشهد لاثنين من العازفين حيث يعزف كل واحد منهما على آلة الناي .

ثنائي الايقاع والوتريات :

تشير الاثار الخاصة بثنائي الايقاع والوتريات الى تنوع آلات الايقاع وتنوع الالات الوترية . فبالنسبة لالات الايقاع هناك الدف ، الطبل ، الصلاصل ، المضارب الرنانه . أما الالات الوترية في هذا النوع من الثنائي فهي العود ، الكناره ، والجنك . ونستعرض فيما يلي الانواع المختلفة من هذا الثنائي . ففي مدينة لارسا (الاسم الحديث سنكره) في محافظة ذي قار ، وجد لوح طيني صغير نقل الى متحف اللوفر^(١١٤) بباريس يحتوي على مشهد بارز لامرأة تعزف على الدف المستدير ويقابلها عازف على العود وكلاهما يعزفان وهما في حالة الرقص كما يتضح هذا من وضعية جسم العازفين وحركتهما .

وثنائي الكناره والدف نشاهده منقوشاً في لوح طيني موجود في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية^(١١٥) وهو يحتوي على مشهد بارز لامرأة عارية تقف على منصة صغيرة وهي تعزف على كنانة صغيرة في وضع أفقي ومسددة بالكف واليد اليسرى للعازفة التي ادارت برأسها الى اليمين حيث تنظر الى رجل يرافقها في العزف على الدف المستدير (شكل ٧) ويبلغ عدد أوتار هذه الكنانة اليدويه الصغيرة (٤) أوتار استناداً الى اللفائف الاربع المثبتة بحامل الاوتار العلوي . وتستعمل عازفة الكنانة مضرباً صغيراً للنبر على الاوتار وقد مسكته بين أصبعي يدها اليمنى . وفي متحف اللوفر^(١١٦) يوجد لوح طيني اشتراه المتحف المذكور سنة ١٩١٤ يحمل مشهداً بارزاً يشبه في الموضوع والوضعية الاثر المذكور سابقاً والموجود في متحف برلين الديمقراطية ، اذ نشاهد فيه امرأة عارية تقف على منصة صغيرة وهي تعزف على الكنانة ويقابلها رجل يرافقها في العزف على الدف . والعازفان هما أيضاً في حالة الرقص كما يتضح ذلك من حركات أعضاء جسم العازفين .

أما ثنائي الجنك (harp) والطبل فنشاهده في منحوتة جداريه رخاميه تعود لزمن الملك الاشوري آشوربانيال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق . م) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى^(١١٧) وقد نقلت الى المتحف البريطاني في لندن . وثق الفنان الاشوري بالصورة والكلمة حادثة شرب الملك آشوربانيال نخب انتصاره على الملك العيلامي تي - او - مان الذي علقوا رأسه المقطوع بواسطة حلقه ربطت بغصن احدى شجرات الحديقة الملكية . ان الملك يشرب مع زوجته على انغام

الانتصار التي يعزفها ثنائي الجنك (harp) والطلبل .

وهناك ثنائي الكنارة والصلاصل نشاهده في لوحه مطعمة بالاحجار المختلفة تعود لصور الصندوق الصوتي لكنارة عثر على اجزاء قليلة منها في اور^(١١١) . يمثل المشهد حفل عزف تشترك فيه حيوانات حيث يعزف الحمار على كنارة كبيرة مستقره على الارض وقد وضع صندوقها الصوتي بهيئة الثور وجلس قبالة ابن آوى الذي رفع بيده آلة الصلاصل (Sistrum) وقد وضع على ركبته آلة ايقاعية . وهذا الاثر يعود الى سلاله اور الاولى حوالي ٢٤٥٠ ق . م . وهناك اثر آخر يرينا ثنائي الكنارة والصلاصل وهو عبارة عن ختم اسطواني^(١١٢) اشتراه متحف اللوفر بباريس في سنة ١٨٩٣ . يمثل مشهد هذا الختم الاسطواني الالهة عشتار^(١١٣) جالسة على الاسد ويقابلها رجل ملتحى يعزف على الآلة الوترية المعروفة باسم الكناره وهو في حالة الجلوس . وخلف عازف الكنارة يجلس عازف آخر يعزف على آلة الصلاصل (Sistrum) . وهذا الختم يعود الى العصر الاكدي .

والآلة الوترية الجنك (harp) كانت ترافق آلة من فصيلة الالات المصوته بذاتها وهي المضارب الرنانه حيث نرى مثل هذا الثنائي منقوشاً على ختم اسطواني عثر على طبعته الطينية في اور^(١١٤) . نقش على هذا الختم مشهد لحفل شراب وعزف موسيقي اشتركت فيه حيوانات مختلفة . اما الالات المستعملة هنا فهي الجنك (harp) والمضارب الرنانه . ويرجع زمن هذا الاثر السومري الى عصر سلاله اور الاولى في حدود ٢٤٥٠ ق . م . وهناك ثنائي آخر لآلة الجنك والمضارب الرنانه نجده منقوشاً على ختم اسطواني^(١١٥) من العصر الاكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق . م) . يحتوي المشهد المنقوش على هذا الختم ، على اله محارب وقد وقف الى يساره عازف على آلة الجنك (harp) وعازف آخر على آلة المضارب الرنانه . وآلة الجنك في هذا الختم الاكدي لا تختلف من حيث الشكل العام ومن حيث طريقة العزف عن آلات الجنك العائدة للعصر السابق وهو عصر سلاله اور الاولى . ويبلغ عدد اوتار هذه الآلة (٧) اوتار والعزف عليها بدون ريشه (مضارب) اي بوساطة الأصابع المجردة .

ثنائي الايقاع والهوائيات :

عثر في آشور^(١١٦) على كسرة من الفخار المزجج عليها بقايا مشهد ديني يتألف من مبخرة تقترب منها يد انسان ثم منضدة قرايين وبلي ذلك وردة او مروحة تخيلية فوقها قرص الشمس الطائر وبالقرب منه بقايا يدين تمسك المزمар المزدوج ثم يلي ذلك القسم العلوي من شخص مع يده اليسرى التي يقرع بها على طبل لم يبق اثر منه الا ان وضعية اليدين تشير الى ذلك بكل

وضوح . ويرجع زمن هذا الأثر الى العصر الاشوري الحديث (القرن العاشر - ٦١٢ ق م) .
هذا وقد جاءتنا من بابل^(١٠) والوركاء^(١١) ومدن اخرى مجموعة كبيرة من الالواح الطينية المحتوية
على ثنائي الطبل والمزمار المزدوج علماً بان القسم الغالب من العازفين من النساء^(١٢) ويرجع زمن
هذه الاثار الموسيقية الى العصر السلوقي والفرثي (٣٢٢ - ١٣٥، ٢٤٧ ق م - ٢٢٦ م) .

ثنائي الوتريات والهوائيات :

عثر في اور^(١٣) على ختم اسطواني يعود الى عصر سلالة اور الاوى ، يتألف موضوعه
من افريزين . في الافريز العلوي مشهد شراب ، اما الافريز السفلي فيحتوي على مشهد
للرقص والموسيقى التي يقدمها ثنائي الكنارة والناي وفي نمرود^(١٤) عثر على دلالة ذات
سلسلة ذهبية في قبر وجد في احدى غرف القصر الشمالي الغربي ويعود هذا القبر - حسب
رأي المتنب مالوان زوج الكاتبة العالمية للقصة البوليسية اكاثا كريستي - الى احدى
الاميرات الاشوريات نقش على هذه الدلالة مشهد موسيقي اشتك فيه شخصان واقفان
كل واحد يقابل الآخر . الشخص الايمن يعزف على المزمار المزدوج والشخص الثاني يعزف
على الكنارة^(١٥) .

واضافة الى ثنائي الكنارة والمزمار ، يوجد ثنائي العود والمزمار المزدوج . فمن
الوركاء^(١٦) جاءتنا دمية طينية تمثل امرأتين واحدة تعزف على المزمار المزدوج والثانية تعزف
على العود ذي العنق الطويل الذي يحتوي على (٣) مفاتيح (ملالي) . وهذا هو اول
واقدم اثر يرينا وجود الملاوي في العود القديم الذي يعود الى العصر السلوقي
(٣٢٢ - ١٣٥ ق م) وهو العصر الذي اعقب وفاة الاسكندر الكبيرة المقدوني . إن جميع
الاثار الموسيقية الخاصة بالعود والتي تعود الى حضارات وادي النيل وايران وتركيا وسوريا
ولبنان وفلسطين والجزيرة العربية وبلاد الاغريق والرومان قد جاءت خالية من المفاتيح
(الملاوي) الامر الذي يجعل العراق حائزاً بتعصب سبق في هذا الموضوع المهم بالنسبة
للعود .

ثنائي الايقاع والالات المصوتة بذاتها :

ان الآلة الايقاعية الجلدية المعروفة باسم التيمباني (Timpani) التي لا تخلو منها
الاوركسترا، نجدها في لوح طيني عثر عليه في لارسا (سنكره) بمحافظة ذي قار ويعود الى
العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م) وهو موجود في المتحف البريطاني^(١٧) .
ويرافق عازف التيمباني عازفة على الكوسات (سيمبال) . ويعزف هذا الثنائي موسيقاه في

الوقت الذي يقوم فيه شخصان بالملاكمة وهكذا يتألف موضوع هذا الاثر البابلي من الرياضة بمصاحبة الموسيقى .

الثلاثي

ان الاثار الموسيقية التي ترينا الثلاثي في العراق القديم ، تعلمنا بوجود ثلاثي الايقاعات وثلاثي الوترية والايقاع وثلاثي الوترية والهوائيات كما سنرى في الامثلة التالية :

ثلاثي الايقاعات :

توجد في المتحف العراقي / القاعة السومرية ، جرة فخارية تحتوي على نقوش ملونة باللون القرمزي ، عثر عليها خلال تنقييات البعثة الامريكية لجامعة شيكاغو ، في تل اجرب الواقع في محافظة ديالى^(١٠٠) . يمثل المشهد المرسوم على هذه الجرة الفخارية السومرية ، ثلاث نسوة عاريات يحملن دفاً او طبلاً يدوياً . وكل امرأة تفرع على آلتها بوساطة عصا او مضرب طويل أمسكته بيدها اليمنى .

ثلاثي الايقاعات والوترية :

نشاهد في الافريز الاسفل المنقوش على ختم اسطوانتي سومري عثر عليه في اور^(١٠١) ، رجلاً جالساً يعزف على كناية كبيرة مستقرة على الارض وهي بهيئة الثور ويقف خلفه عازف على المضارب الرنانة . ويقف أمام عازف الكناية عازف آخر على المضارب الرنانة وامامه وقف المغني الذي رفع يديه للفرقة بأصابعه .

وفي قاعة العرش من القصر الشمالي الغربي في نمرود والعائد الى الملك الاشوري آشور ناصر الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م) عثر على منحوتة جدارية رخامية نقلت الى المتحف البريطاني^(١٠٢) . يمثل مشهد هذه المنحوتة الملك المذكور في عربته الملكية وامامه في الاعلى عازفة على الدف المستدير واثنان من العازفين على الجنك (harp) وهم يعزفون للمحاربين الاشوريين الذين يرقصون وييدهم بعض رؤوس العدو المقطوعة .

ثلاثي الوترية والهوائيات :

توجد في المتحف البريطاني منحوتة جدارية رخامية عثر عليها في نينوى^(١٠٣) وهي تعود الى زمن الملك الاشوري آشور بانيال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق . م) من جملة ما يضمه مشهد هذه المنحوتة ، ثلاثة عازفين على ثلاثة آلات موسيقية مختلفة هي الكناية والجنك (harp) والناي .

الرباعي

رباعي الايقاعات والوتريات نجده منقوشاً على منحوتة جدارية رخامية عثر عليها في نينوى^(١١٦) ونقلت الى متحف اللوفر بباريس وهي تعود ايضاً الى زمن الملك الاشوري آشوربانيبال. هذا الرباعي هنا هو الرباعي العسكري الذي يقدم الموسيقى والغناء في قلب المعركة بين الجيش الاشوري والعدو. ويتألف هذا الرباعي من عازف على الدف المستدير الكبير وعازف على الكوسات (سيمبال) واثنين من العازفين على الكناره وكنارة كل عازف تختلف عن كنارة العازف الآخر من حيث الشكل العام للآلة .

ومن عهد الملك الاشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق. م) جاءت منحوتة جدارية رخامية عثر عليها في نينوى^(١١٧) ونقلت الى متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية . تحتوي هذه المنحوتة على رباعي موسيقي مؤلف من (٣) عازفين على الدف المربع والرابعة امرأة تعزف على الكوسات (سيمبال) .

الخماسي

خماسي العود والدف نجده منحوتاً على اثر من النوع المعروف باسم حجر الحدود (كودورو)^(١١٨) ويعود للملك الكاشي مليشيوخو (١١٨٨ - ١١٧٤ ق. م)، ومن ضمن ماهو منحوت على هذا الاثر مشهد لاربعة من العازفين على العود ذي العنق الطويل وعازف خامس على الدف المستدير. لقد وضع العازفون الصندوق الصوتي للعود على الجهة اليمنى من الصدر وأمسكوا عنق العود بصورة مائلة الى الاعلى طبقاً للطريقة المألوفة في العصر الكاشي الذي اعقب عصر سلالة حمورابي .

السباعي

سباعي الوتريات والايقاعات نحتها الفنان الاشوري على منحوتة جدارية رخامية تعود لزمن الملك الاشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق. م)، عثر عليها في نينوى^(١١٩) ونقلت الى المتحف البريطاني. يمثل مشهدها مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة، أربعة منهم يعزفون على نوع واحد من الآلة الوترية المعروفة باسم الجنك (harp) التي يحملونها بوضع افقي ويعزفون عليها باستعمالهم المضرب الطويل. ويشاركهم في العزف (٣) عازفون آخرون، اثنان منهم يتقران على الدف المستدير والثالث يعزف على الكوسات (سيمبال) .

ان الفرق الموسيقية المختلفة (ثنائي - سباعي) المذكورة اعلاه يوضحها بصورة

شاملة مع عصورها التاريخية وأنواع آلاتها الموسيقية، الجدول التالي رقم (١٤)

جدول رقم (١٤)

الملاحظات	التاريخ	عدد		عدد		عدد		التسلسل
		الآلات المصونة بذاتها	الآلات المراثية	الآلات الوترية	الآلات الايقاعية	الآلات الايقاعية	الموسيقية	
	من ماري	بابلي قديم		٢ عود			ثنائي	١
من آشور	آشوري حديث			٢ كمنارة				٢
من نمرود	آشور ناصر بنال			٢ جتك				٣
من نينوى	سنداريب			٢ جتك				٤
مجهول	كوريكالزو			٢ عود وكمنارة				٥
من الوركاء	كوريكالزو			٢ عود وكمنارة				٦
من نينوى	آشور بانينبال			٢ كمنارة وجتك				٧
		من نمرود	آشوري حديث			٢ ناي		٨
من لارسا	بابلي قديم			١ عود		١ دف		٩
مجهول				١ كمنارة		١ دف		١٠
مجهول				١ كمنارة		١ دف		١١
من نينوى	آشور بانينبال			١ جتك		١ طبل		١٢
من اور	سلالة اور الاولى	١ صلاصل		١ كمنارة				١٣
مجهول	العصر الاكدي	١ صلاصل		١ كمنارة				١٤
		سلالة اور الاول	١ مضارب	١ جتك				١٥
مجهول	العصر الاكدي	١ مضارب رناثة		١ جتك				١٦
من آشور	آشوري حديث		١ مزمار			١ طبل		١٧
			مزدوج					
بابل	العصر السلوقي		١ مزمار			١ طبل		١٨
			مزدوج					
الوركاء			١ مزمار			١ طبل		١٩
سلوقيا			١ مزمار			١ طبل		٢٠

سلوقيا			مزدوج		١ طبل	٢١
	الوركاء		١ مزمار		١ طبيل	٢٢
مجهول			مزدوج		١ طبل	٢٣
مجهول	العصر السلوقي		١ مزمار		١ طبل	٢٤
مجهول			مزدوج		١ طبل	٢٥
من اور	سلالة اور الاولى		١ ناي	١ كنفارة		٢٦
من نمرود	آشوري حديث		١ مزمار	١ كنفارة		٢٧
من الورقاء	العصر السلوقي		مزدوج	١ عود		٢٨
في لارسا	بابلي قديم	١ سيمبال	١ مزمار		١ تمپاني	٢٩
من تل اجرب	فجر السلالات الاولى		مزدوج		٣ دف	٣٠
(منطقة دياتي)						
من اور	سلالة اولاء الاولى	١ مضارب		١ كنفارة		٣١
من نمرود	آشور ناصر پال الثاني	رنانه		٣ جنك	١ دف	٣٢
من نينوى	آشور بانيبال		١ ناي	٢ كنفارة وجنك		٣٣
من نينوى	آشور بانيبال	١ سيمبال		٢ كنفارة	١ دف	٣٤
من نينوى	سنحاريب	١ سيمبال			٣ دف	٣٥
من سوسه	مليشيخو			٤ عود	١ دف	٣٦
من نينوى	سنحاريب	١ سيمبال		٤ جنك	٢٠ دف	٣٧
		—	—	—	—	
		٩	١٥	٤١	٢٥	

ان الفاء نظرة سريعة على هذا الجدول تقودنا الى استنتاج النقاط التالية :

- ١ - ان الفرق الموسيقية كانت منتشرة في عموم العراق القديم من شماله الى جنوبه .
 - ٢ - ان الثنائي الموسيقي هو الطاغبي على بقية الفرق الموسيقية من حيث العدد . فمن مجموع (٣٧) فرقب نرى ان عدد الثنائي منها هو (٢٩) .
 - ٣ - ان الالات الوترية في الفرق المختارة اعلاه هي الاكثر من حيث العدد، اذ يبلغ عدد الالات الوترية فيها (٤١) آلة ثم تليها الالات الايقاعية حيث يبلغ عددها (٢٥) آلة ثم تأتي بعدها الالات الهوائية اذ ان عددها (١٥) آلة واخيراً الالات المصوتة بذاتها وعددها (٩) آلات .
 - ٤ - ان توزيع عدد الالات الموسيقية حسب انواعها كالآتي :
- (أ) الالات الايقاعية وعددها (٢٥) آلة موزعة كما يلي :

د ف ١٤

طبل ١٠

تمباني ١

(ب) الالات الوترية وعددها (٤١) آلة موزعة كما يلي :

عود ١٠

كنارة ١٥

جنگ ١٦

(ج) الالات الهوائية وعددها (١٥) آلة موزعة كما يلي :

ناي ٤

مزمار مزدوج ١١

(د) الالات المصوتة بذاتها وعددها (٩) آلات موزعة كما يلي :

كوسات (سيمبال) ٤

مضاربسرنانة ٣

صلاصل ٢

ان هذا الاستعراض السريع للامثلة المختارة من الفرق الموسيقية الواردة في النصوص المسامرية والمنقوشة على القطع الاثرية، قد اثبتت بوضوح ان الفرق الموسيقية ليست من منجزات العصر الحديث بل هي من منجزات حضارة العراق القديم في عصور سحيقة في القدم . وهكذا تثبت فرقة الايقاعات العراقية وخماسي الفنون الجميلة وغيرها من الفرق، التواصل الحضاري

للحياة الموسيقية في عراق حورابي والعراق الجديد .

اسماء الموسيقيين في الكتابات المسمارية

إن أسماء الموسيقيين في العراق القديم كانت غير معروفة لدى الكثيرين حتى وقت قريب، بعكس الحال بالنسبة لاسماء الموسيقيين المصريين^(١٣) القدماء والاغريق^(١٤) والبيزنطيين^(١٥)، حيث انها معروفة منذ زمن طويل ومذكورة في المراجع التي عالجت الحياة الموسيقية لدى هذه الشعوب. ويعود الفضل في جمع ونشر اسماء الموسيقيين في العراق في عصور ما قبل الاسلام الى الدكتورة هارتمان^(١٦) تلميذة البروفسور شتاودر . ويستفاد من النصوص المسمارية ان اكثر الموسيقيين في العراق القديم كانوا من الكهنة ورجال الدين العاملين في المعبد، كما كان هناك بعض الموسيقيين الذين يمارسون مهناً أخرى لعلها بالمعبد من الناحية الدينية، الا انهم يستدعون للمشاركة في العزف والغناء في المناسبات التي تستدعي ذلك . ونورد فيما يلي اسماء الموسيقيين منذ عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق.م) لغاية عصر ايسن - لارسا (١٩٥٠ - ١٨٣٠ ق.م) مرتبة حسب تسلسل هذه العصور التاريخية في الجداول التالية :

جدول رقم (١٥)

عصر فجر السلالات الثاني

(٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق.م)

التسلسل	اسم الموسيقي	الصفة	المدينة	الملك	الملاحظات
١	با - باب - بيل - كا - كير - كال	نار	لکش		

جدول رقم (١٦)
عصر فجر السلالات الثالث
(٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق.م)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصفة	المدينة	الملك	الملاحظات
١	آد - دا	جالا	فاره		
٢	آ - دي - تي	=	=		
٣	آ - نو - كوش	=	=		
٤	گام - گام	=	=		
٥	اين - بها - اي	=	=		
٦	اور - تور	=	=		
٧	كا - او - زا	=	=		
٨	كلام	=	=		
٩	كين - نير - زي	=	=		
١٠	نين - گو - گال	=	=		
١١	نين - توك - گو	=	=		
١٢	نير - گو - گال	=	=		
١٣	ساك - لول	=	=		
١٤	سال - شو - لو - مو				
١٥	- نون - سود	نار	=		
١٦	آن - اور - شو	=	=		
١٧	دي - اوتو - مو - تار	=	=		
١٨	هار - تود - سود	=	=		
١٩	اينيم - ني - زيد	=	=		
٢٠	لوم - ما	=	=		
٢١	لو - ليل	=	=		
٢٢	مس - كار - لي	=	=		

		=	=	مس - اود - با	۲۳
		=	=	سود - اور - ساك	۲۴
		=	=	شش - آما - نا	۲۵
		=	=	اولا - لاما	۲۶
امراة		=	بالاك دي	ابن - نام - آزو - شو	۲۷
	اين اين تازري	لكش	كالا	لو - زي	۲۸
	=	=	=	كابدوك	۲۹
	لوگالاندا	=	=	كال - سي	۳۰
	=	=	نار	دو - دو	۳۱
	=	=	=	اور - نين - گير - سو	۳۲
	=	=	كالا	گال - سي	۳۳
	=	=	=	شوبور - با - با	۳۴
	=	=	=	گير - نون	۳۵
	=	=	=	لوگال - شاك - لال - توك	۳۶
	=	=	=	شوبور - با - با	۳۷
	=	=	=	اور - آب ساير - نون	۳۹
	=	=	=	اور - شوبور	۴۰
	=	=	=	كير - نون	۴۱
	=	=	=	لوكال - ادين - ني	۴۲
امراة	=	=	=	نين - اي - بالاك - ني - دوك	۴۳
	=	=	=	لو - زي	۴۴
	=	=	=	شوبور - با - با	۴۵
	=	=	نار گال	لوكال - شاك	۴۶
	=	=	نار	دو - دو	۴۷
	=	=	=	اور - نين - گير - سو	۴۸
	اوروكاجينا	=	گالاماخ	اور - اي	۴۹
امراة	اوروكاجينا	=	گه	نين - اي - بالاك - ني - دوك گالا	۵۰

جدول رقم (١٦)
عصر فجر السلالات الثالث
(٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق.م)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصفة	المدينة	الملك	الملاحظات
١	آد - دا	جالا	فاره		
٢	آ - دي - تي	=	=		
٣	آ - نو - كوش	=	=		
٤	گام - گام	=	=		
٥	اين - بها - اي	=	=		
٦	اور - تور	=	=		
٧	كا - او - زا	=	=		
٨	كلام	=	=		
٩	كين - نير - زي	=	=		
١٠	نين - گو - گال	=	=		
١١	نين - توك - گو	=	=		
١٢	نير - گو - گال	=	=		
١٣	ساك - لول	=	=		
١٤	سال - شو - لو - مو				
١٥	- نون - سود	نار	=		
١٦	آن - اور - شو	=	=		
١٧	دي - اوتو - مو - تار	=	=		
١٨	هار - تود - سود	=	=		
١٩	اينيم - ني - زيد	=	=		
٢٠	لوم - ما	=	=		
٢١	لو - ليل	=	=		
٢٢	مس - كار - لي	=	=		

	=	=	نار	۵۱	ام گال - نانگا - را - ناد
	=	=	=	۵۲	اور - آب - ایر - نون
امراة	=	=	=	۵۳	نین - ای - بالاک - نی - دوک
	=	=	نار	۵۴	آ - گیل - سا
	=	=	=	۵۵	نین - گیر - سو - لو - مو
امراة	=	=	گالا	۵۶	نین - ای - بالاک - نی - دوک
امراة	=	=	نار	۵۷	آ - گیل - سال
	=	=	=	۵۸	نین - گیر - سو - لو - مو
	=	=	=	۵۹	شا - نو - گال
	=	=	گالاماخ	۶۰	اور - ای - زی
	=	=	گالا	۶۱	نا - نی
امراة	=	=	=	۶۲	نین - ای - بالاک - نی - دوک
امراة	=	=	نار	۶۳	آ - گیل - سا
امراة	=	=	گالا	۶۴	نین - ای - بالاک - نی - دوک
	=	=	=	۶۵	اور - سال
	=	=	نار	۶۶	اور - کیش - بی - گین - مس
	=	=	گالا	۶۷	امار - سی - نون - سن - گید
	=	=	=	۶۸	نین - ای - بالاک - نی - دوک
	=	=	=	۶۹	این - نی
	=	=	=	۷۰	لوکال - خه
امراه	=	=	نار	۷۱	گوب - را - نی
	=	اوما	=	۷۲	آ - کال - لا

جدول رقم (١٧)
العصر الاكدي
(٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق م.)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصف المدينة	الملك	الملاحظات
١	ليوش - باو	بالاك - دي لكش	بعد نرام - سين	امراة

جدول رقم (١٨)
العصر السومري الحديث

التسلسل	اسم الموسيقى	الصف	المدينة	الملك	الملاحظات
١ -	نام - خا - ني	غالاماخ	لغش	گوديا	
٢ -	اوشومگال - كالام - ما	نار	=	=	
٣	لو - ايگي - ما - شه	گالا	لغش	شولگي	
			نفر		
			اوما		
٤ - شوبور	=	=	=	
٥ -	آ - دي - ما - توم	نار	=	=	
٦	آن - نا - آ	=	=	=	
٨ -	آش - دا - گا	=	=	=	
٩ -	كي - ني - ايب - شي	=	=	=	
١٠	ما - ما - شار - را - آت	=	=	=	
١١	نا - ناکي - گا - گا	=	=	=	
١٢	شا - ليم - نو - ري - شو - بار - را =	=	=	=	
١٣	شول - گي - دو - ري	نار	=	=	
١٤	او - بي	=	=	=	
١٥	لو - نينا	نار گال	=	=	

=	=	=	۴۲ اور - اوتو
=	=	=	۴۲ لوگال - خي - نوم
=	=	=	۴۴ لو - ايگي - ما - شه
=	=	=	۴۵ لو - نا - رو - آ
=	=	=	۴۶ اور - نين - گيش - زيد - د
=	=	=	۴۷ اورو - كي - بي
=	=	=	۴۸ اور - با - با
=	=	=	۴۹ نان نا - ما - آن - سوم
=	=	=	۵۰ اورو - كي - بي
امار - سنين	لکش	گالا لوگا	۵۱ اي - بالاك - اي
	نفر		
	اوما		
=	=	=	۵۲ اينتينا - كا
=	=	=	۵۳ لو - لي - سن
=	=	=	۵۴ نيك - گا - با - با
=	=	=	۵۵ اور - بي - لا
=	=	=	۵۶ اور - لاما
=	=	=	۵۷ اور - لاما
=	=	گالا	۵۸ آ - ري - زا - نو - اوم
=	=	=	۵۹ لو - ايگي - ما - شه
=	=	نار	۶۰ آن - بوم
=	=	كودا	۶۱ اور - ساخارا - با - با
=	=	گالا	۶۲ شول - كي - اي - ايل
=	=	=	۶۳ دا - دا
=	=	نار	۶۴ لو - دوک - گا
=	=	=	۶۵ بوزور - گير
=	=	=	۶۶ اور - مش

=	=	گالا	۶۷ آر-بی-آ-بی-ایخ
=	=	=	۶۸ دا-دا
=	=	نار	۶۹ اور-مش
=	=	=	۷۰ اور-نین-ایزن-لا
=	=	گودا	۷۱ اور-با-با
=	=	گالا	۷۲ خو-فا-فا
=	=	گالاماخ	۷۳ لوگال-لال-نیگین
=	=	گالا	۷۴ نی-با-با
=	=	گالاماخ	۷۵ فو-بو-رو-اوم
=	=	گالا	۷۶ اور-دول-دو-ای
=	=	نار	۷۷ لو-شارا
=	=	گالا	۷۸ دا-دا
=	=	=	۷۹ اور-نین-ایزن-لا
=	=	گالا	۸۰ اور-با-با
=	=	نار	۸۱ اور-نین-ایزن-لا
شو-سن	=	گالا	۸۲ ایل-خا
=	=	نار	۸۳ کودا-دا
=	=	=	۸۴ لو-بالا-شا-گا
=	=	=	۸۵ فی-او-روم
=	=	گودا	۸۶ کیسال-ای-خی-دو
=	=	=	۸۷ لو-نینا
=	=	=	۸۸ کو-لی
=	=	=	۸۹ لو-گی-گون-نا
=	=	=	۹۰ نا-با-شا
=	=	=	۹۱ شو-دا-ری
=	=	نار	۹۲ اور-مش
=	=	گودا	۹۳ اور-شول-با-ای

=	=	نار	۹۵ اوس - گي - نا
=	=	گودا	۹۶ اي - لا
=	=	=	۹۷ گي - پار - اي - خي - دو
=	=	=	۹۸ کو - دي - آ
=	=	=	۹۹ کو - لي
=	=	=	۱۰۰ لو - با - آ - آ
=	=	=	۱۰۱ لوگال - ايگي - خوش
=	=	=	۱۰۲ لو - کا - زالا
ح	=	=	۱۰۳ لو - شا - گا
=	=	=	۱۰۴ اور - گار
=	=	=	۱۰۵ اور - لاما
=	=	=	۱۰۶ اور - مش
=	=	=	۱۰۷ اور - شول
=	=	گالا	۱۰۸ لو - ايگي - ما - شه
=	=	=	۱۰۹ شول - گي - اي - لي
=	=	نار	۱۱۰ کا - شا - شا
=	=	گودا	۱۱۱ آ - آ - شه
=	=	گالا	۱۱۲ اور - لي
=	=	=	۱۱۳ شو - سن - ميگير - اشتار
=	=	گودا	۱۱۴ نا - ني
ايبي - سن	=	گالا	۱۱۵ دا - دا
=	=	نار	۱۱۶ اي - لي - آس - را - ني
=	=	گودا	۱۱۷ آ - با - مو
=	=	=	۱۱۸ اور - لاما
=	=	گالاماخ	۱۱۹ دا - دا
=	=	=	۱۲۰ گير - اوتو - بار - را
=	=	=	۱۲۱ سا - گا

=	=	نار گال	۱۲۲ لو- نینا
=	=	گالا	۱۲۳ آ- لول
=	=	=	۱۲۴ دا- دا
=	=	=	۱۲۵ این- فی- کی- گوب
=	=	=	۱۲۶ ایشار- کی- این
=	=	گالاماخ	۱۲۷ لوگال- لال- نیگین
=	=	گالا	۱۲۸ لوگال- مه- آ
=	=	=	۱۲۹ اور- ای- ای
=	=	=	۱۳۰ اور- شه- تیر
=	=	=	۱۳۱ اور- شول- با- ای
=	=	نار	۱۳۲ آ- لول- لول
=	=	=	۱۳۳ با- با- مو
=	=	=	۱۳۴ با- لا- لا
=	=	=	۱۳۵ دا- تی- کی- زا
=	=	=	۱۳۶ ایر- شارا
=	=	=	۱۳۷ لو- با- با
=	=	=	۱۳۸ لو- این- کی
=	=	=	۱۳۹ لو- نان نا
=	=	=	۱۴۰ لو- نین- اور- را
=	=	=	۱۴۱ لوگال- ایتو- دا
=	=	=	۱۴۲ لوگال- ساک- تو
=	=	=	۱۴۳ نین- ایزن
=	=	=	۱۴۴ اور- لو- گو- لا
=	=	=	۱۴۵ اور- مش
=	=	=	۱۴۶ اور- نه- گون
=	=	=	۱۴۷ اور- نین- پا
=	=	=	۱۴۸ اور- سن

=	=	=	۱۴۹ زاک - مو
=	=	گودا	۱۵۰ آب - با - مو
=	=	=	۱۵۱ آ - کال - لا
=	=	=	۱۵۲ خا - لاتی - فی
=	=	=	۱۵۳ نام - تی - این - زو
=	=	=	۱۵۴ اور - گار
=	=	=	۱۵۵ اور - لاما

جدول رقم (۱۹)

عصر ایسن - لارسا

(۱۹۵۰ - ۱۸۳۰ ق م)

ملاحظات	الملک	الصف المدينة		مسلسل اسم الموسیقی	
	اورنینورتا	نفر	نار	لو - نین - اورتا	۱.
=	=	=	لا	دو - دو - کال	۲
	=	=	=	لوگال - گاب - ری - نو - توك	۳
	بورسن	=	=	لوگال - ایبیل	۴
	سومو ایلو	گالاماخ لگش		اور - کا - گی - نا	۵
	دامیک ایلیشو	نار لوگال ایسن		سی - لی - ادد	۶
	ریم - سن	نفر	نار	گیري - فی - ای - شا	۷
	=	=	=	اور - پا - بل - ساک - گا	۸
	=	=	=	اور - پا - بل - ساک - گا	۹
	=	=	=	لوگال - خه - گال	۱۰
	=	=	=	اور - پا - بل - ساک - گا	۱۱
	حمورابی	=	=	اور - پا - بل - ساک - گا	۱۲
	ساموایلونا	=	=	اور - پا - بل - ساک - گا	۱۳
	=	ایسن	گالا	شا - لو - رو - اوم	۱۴

جدول رقم (۲۰)
العوائل الموسيقية
في عصر سلالة اور الثالثه
(۲۰۵۰ - ۱۹۵۰ ق م.)

التسلسل	العائلة الموسيقية	المدينة	الملك
۱	اور - با - با — نان نا - ما - آن - سوم گالا لمبعد ابيربر	لگش	شولگي Sulgu
	گالا لمبعد ابيربر		
	gala Dumu-lugala-ur-sag		
۲	دومو - لوکالا - اورساک کالا		
	آ - بي - خي کالا نرکال	اور - اوتو کالا نرکال	
۳	Hu-wa-wa خو - قا - قا	کالا	شولگي - امار - سن Amar-sim
	ني - بلد با ^۱ کالا	لوکال - لال - نيکين کالا او کالا ماخ	
۴	Lu-nina لو - نينا	نار - کال	شولگي - شو - سن Sulgi Su-Sim.
	اور - مش	نار	

امارسن -

ایبیسن

Amar-sin

Ibbi-Sin

=

کالا فیما بعد کالاماخ

Da-da

دا - دا

شو - سن - میگیر - اشتار

عازف آله سابیتوم

Ur-Sul

اور - شول

شو - سن

= کودا

Su-Sim

۶

لو - گی - کون - نا

کودا

کو - لی

کودا

Ab-ba-mu

آب - با - مو

کودا اللاله بابا

۷

ایبی - سن

Ibbi-Sim

=

اور - لاما

کودا لاله بابا

آ - کال - لا

کودا

التدوين والإداء الموسيقي

التدوين الموسيقي :

التدوين الموسيقي هو لغة الاصوات ، وتدوين اية لغة يتم بوساطة رموز او صور او حروف لغرض كتابة وقراءة اللغة . وفي الموسيقى وضعت أحرف كتابية أو علامات موسيقية مثل : المدرج الموسيقي ، والمفاتيح الموسيقية ، وعلامات الصمت ، والتحويل ، والابعاد الصوتية الموجودة بين كل صوت وما يليه من الاصوات ، واشارات الايقاع لضبط الوقت ، وعلامات اسلوب الاداء ، اصطلاحوا على تسميتها باسم النوتة . والموسيقى كما هو ثابت تتألف من عنصرين جوهريين هما الصوت والزمن . وتقوم أحرف النوتة بتدوين الصوت وتحدد طبقاته اما الزمن فله اصطلاحات كتابية تحدد مقاديره . والتدوين الموسيقي للصوت والزمن قد مر بعدة مراحل تطور فيها حتى وصل الى ما هو عليه في الوقت الحاضر عند الغربيين وعند الشعوب الاخرى - ومنهم العرب - التي نقلته واخذته عنهم لتدوين موسيقاها التي تختلف كل الاختلاف في اصوات السلم الموسيقي وانظمة تركيب النغمات عن الموسيقى الغربية .

واذا مارجعنا الى الماضي للوقوف على مراحل تطور التدوين الموسيقي ، وجدنا ان التراث الموسيقي العربي الاسلامي قد حفظ لنا ما يدل على وجود نوع معين من التدوين الموسيقي ولكن من عصر متأخر بالنسبة لحضارتهم وهو القرن الثالث عشر الميلادي وما بعد رغم انهم قد الفوا العديد من الكتب العلمية القيمة في النظريات والعلوم الموسيقية في العصر الذهبي لحضارتهم . لقد وردت في مخطوطة كتاب الادوار^(١٧) المؤرخة في سنة ١٣٩٠ م لصفي الدين بن عبد المؤمن الارموي البغدادي (٦١٣ - ٦٩٣ هـ / ١٢١٦ - ١٩٢٤ م) الذي شاهد حادثة سقوط بغداد في سنة ١٢٥٨ م ، طريقة التدوين الموسيقي التي استعملها العرب وهي ذكر الطريقة ونوع الايقاع ثم طبقة الصوت (النغمة) بواسطة الحروف الابجدية واستعملوا الارقام للدلالة على زمن استمرار الصوت . ونورد فيما يلي المثال الوارد في مخطوطة كتاب الادوار^(١٨) المحفوظة في مكتبة المتحف البريطاني للابجدية الصوتية لاغنية من (نوروز) وهو اواز اي حسيني ناقص البعد الطنبي الاخير اي ناقص نغمة (يـح)^(١٩) ومن ضرب الرمل الايقاعي :

التدوين والاحاء، الموسيقى

التدوين الموسيقي :

التدوين الموسيقي هو لغة الاصوات ، وتدوين اية لغة يتم بوساطة رموز او صور او حروف لغرض كتابة وقراءة اللغة . وفي الموسيقى وضعت أحرف كتابية أو علامات موسيقية مثل : المدرج الموسيقي ، والمفاتيح الموسيقية ، وعلامات الصمت ، والتحويل ، والابعاد الصوتية الموجودة بين كل صوت وما يليه من الاصوات ، واشارات الايقاع لضبط الوقت ، وعلامات اسلوب الاداء ، اصطلاحوا على تسميتها باسم النوتة . والموسيقى كما هو ثابت تتألف من عنصرين جوهريين هما الصوت والزمن . وتقوم أحرف النوتة بتدوين الصوت وتحديد طبقاته اما الزمن فله اصطلاحات كتابية تحدد مقاديره . والتدوين الموسيقي للصوت والزمن قد مر بعدة مراحل تطور فيها حتى وصل الى ما هو عليه في الوقت الحاضر عند الغربيين وعند الشعوب الاخرى - ومنهم العرب - التي نقلته واخذته عنهم لتدوين موسيقاها التي تختلف كل الاختلاف في اصوات السلم الموسيقي وانظمة تركيب النغمات عن الموسيقى الغربية .

واذا ما رجعنا الى الماضي للوقوف على مراحل تطور التدوين الموسيقي ، وجدنا ان التراث الموسيقي العربي الاسلامي قد حفظ لنا ما يدل على وجود نوع معين من التدوين الموسيقي ولكن من عصر متأخر بالنسبة لحضارتهم وهو القرن الثالث عشر الميلادي وما بعد رغم انهم قد الفوا العديد من الكتب العلمية القيمة في النظريات والعلوم الموسيقية في العصر الذهبي لحضارتهم . لقد وردت في مخطوطة كتاب الادوار^(١٧١) المؤرخة في سنة ١٣٩٠ م لصفي الدين بن عبد المؤمن الارموي البغدادي (٦١٣ - ٦٩٣ هـ / ١٢١٦ - ١٩٢٤ م) الذي شاهد حادثة سقوط بغداد في سنة ١٢٥٨ م ، طريقة التدوين الموسيقي التي استعملها العرب وهي ذكر الطريقة ونوع الايقاع ثم طبقة الصوت (النغمة) بواسطة الحروف الابجدية واستعملوا الارقام للدلالة على زمن استمرار الصوت . ونورد فيما يلي المثال الوارد في مخطوطة كتاب الادوار^(١٧٢) المحفوظة في مكتبة المتحف البريطاني للابجدية الصوتية لاغنية من (نوروز) وهو اواز اي حسيني ناقص البعد الطنبي الاخير اي ناقص نغمة (يح)^(١٧٣) ومن ضرب الرمل الايقاعي :

طريقة من نوروز في ضرب الرمل

الصوت : يه يب ي يب ي ح
 ٦ ٦ ١٢ ٦ ٦ ١٢

على حبكم يا حاكمين ترفقوا ومن وصلكم يوماً عليه تصدقوا
 ولا تتلفوه بالصدود فانه يحاذر ان يشكو اليكم فتشفقوا

على حبكم يه يب ي يب ي ح
 ١٨ ٦ ٦ ٦ ٦ ١٢
 ومن وصلكم يه يب ي يب ي ح
 ١٨ ٦ ٦ ٦ ٦ ١٢
 ولا تتلفوه بالصدود فان هو
 يه يب ي يب ي ح
 ١٨ ٦ ٦ ٦ ٦ ١٢

يحاذر ان يشكو اليكم فتش ف قوا
 يه يب ي يب ي ح
 ١٨ ٦ ٦ ٦ ٦ ١٢

ويقول فارمر حول هذا النوع من الابجدية الموسيقية الواردة في كتاب الادوار
 لصفي الدين الارموي انه كان معروفاً قبل ابن زيلة (المتوفى سنة ١٠٤٨ م) وان
 اصوله ربما استمدت من (نيقوماخس)^(١٧٣) علماً بان هذه الطريقة من الابجدية
 الموسيقية قد استمرت في الاستعمال حيث نراها في مخطوطة (جامع الالحان)^(١٧٤)
 المؤرخة في سنة ١٤١٣ م لمؤلفها عبد القادر بن غيبي (المتوفى سنة ١٤٣٥ م) وفي
 القرن السادس عشر الف شمس الدين الصيداوي الذهبي كتابه الموسوم بـ (كتاب
 في معرفة الانغام) واستعمل فيه تدويناً موسيقياً واطلق الفرس على الاصوات السبعة
 منه ارقامهم من ١ (يك) الى ٧ (هفت) . وكان لهذه الاصوات السبعة الواناً

مختلفة لتمييزها . هذا وان اللون والنوته كانا مستعملان وشائعان في العالم الاسلامي^(١٧٥) .

واذا مارجعنا في التاريخ الى عصور ما قبل الاسلام نرى ان الرومان قد أخذوا من الاغريق طريقة وضع الحروف الابدجية فوق الكلمات الغنائية لكي تمثل الطبقات الصوتية المختلفة . ولعل اقدم شاهد اثري اغريقي على ذلك هو الكتابة الاغريقية المؤرخة في النصف الثاني من القرن الثاني قبل الميلاد والتي تحتوي على نص لترنيمتين للاله ابولو^(١٧٦) . وكان التدوين الموسيقي المستعمل هنا في هذا الاثر هو عبارة عن وضع بعض الحروف من الابدجية الايونية فوق مقاطع النص . وقد لوحظ ان حروف النوته الابدجية قد توضع فوق بداية او وسط او نهاية المقطع من الكلمة .

هذا واذا تعمقنا اكثر في التاريخ للبحث عن اوائل بدايات ظهور التدوين الموسيقي ، نرى وجود ذلك في العراق القديم كما يتضح من العرض التالي : في سنة ١٩١٩ صدر لعالم المسماريات ابلينك^(١٧٧) كتاباً تضمن استنساخاً للنصوص المسمارية ذات المحتوى الديني والتي عثرت عليها البعثة الالمانية خلال تنقيباتها في آشور . وكان من ضمن نصوص الكتاب ، النص المرقم (١,٤) المنشورة صورة الوجه والقفا منه في كتاب غالبن^(١٧٨) احتوى هذا النص المسماري الموجود في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية ، على نص لترتيله سومرية مع ترجمة آشورية ومجموعة من المقاطع المسمارية التي اعتبرها زاكس^(١٧٩) نوتة بابلية وذلك في دراسة نشرها في سنة ١٩٢٥ . وفي سنة ١٩٣٣ نشر عالم الكتابات المسمارية المشهور لاندزبرگر^(١٨٠) مقالاً خالف فيه رأي زاكس وقال ان هذه المقاطع الابدجية لا علاقة لها بالموسيقى بل هي مجموعة تعليمية لاسماء الاعلام وتطرق الى نفس الموضوع في ١٩٥٩^(١٨١) وأيده في هذه السنة علماء المسماريات سولبرگر^(١٨٢) ونوغيرو^(١٨٣) وجينغ كيزيلياني^(١٨٤) وفيما بعد هانس كوتربوك^(١٨٥) وكيلمر^(١٨٦) ورغم مقال لاندزبركر المذكور نرى كالبن^(١٨٧) يؤيد في كتابه الصادر سنة ١٩٣٧ رأي زاكس بخصوص النوتة البابلية ويقدم ترتيله سومرية حول خلق الانسان مع النوتة الموسيقية الحديثة لها . وعارض العالم الموسيقي شتاودر^(١٨٨) رأي زاكس بخصوص النوتة الموسيقية البابلية واكد على ان موسيقى العراق القديم لم تدون تدويناً موسيقياً بل كانت تحفظ عن طريق السماع ويتم انتقالها من جيل لآخر عن هذا الطريق الذي لا يزال متبعاً في الموسيقى الشرقية لغاية الوقت

الحاضر . كما ان هارتمان^(١٨) هي الاخرى قد ايدت لاندزبركر .
ومنذ الستينات تجدد البحث والنقاش حول موضوع النوتة الموسيقية في العراق
القديم بعد ان قامت كيلمر^(١٩) وكرفي^(٢٠) وكومل^(٢١) بنشر نصوص مسمارية جديدة
لم تكن معروفة وتختلف كل الاختلاف عن النص المسماري من آشور الذي اعتبره
زاكس نوتة بابلية ، حيث قدمت معلومات جديدة تتعلق باسماء الاوتار والابعاد
الموسيقية وكيفية تسوية (نصب ، دوزنة) الآلة الموسيقية وغير ذلك من المعلومات
الموسيقية الجديدة التي غيرت الصورة عن الموسيقى النظرية التي كان الباحثون في
العالم - حتى وقت قريب - مجمعين على ان ماتوصل اليه الاغريق بهذا الخصوص ، هو
اقدم ماتوصل اليه الانسان وان المعلومات المتعلقة بالموسيقى النظرية يجب - حسب
رايم - ان تستقى من المصادر الاغريقية . هذا الرأي قد اصبح في خبر كان بعد ان
نشرت الدراسات اللغوية والموسيقية^(٢٢) للنصوص المسمارية من نفر واور وآشور
والتي قدمت الدليل الواضح على ان سكان العراق القدامى قد سبقوا الاغريق باكثر
من الف سنة في هذا الموضوع . وتوصلت هذه الدراسات اللغوية والموسيقية
للنصوص المسمارية الى عدة نتائج منها ان الكلمة السومرية سا (sa) ومعناها وتر
تعني ايضاً طبقة صوتية وبعداً موسيقياً وصيغة أو شكلاً موسيقياً . ونفس هذه
المدلولات نجدها فيما بعد عند الاغريق حيث ان كلمة كورد (Chorde) تعني عندهم
وتر ونغمة وطبقة صوتية وبعداً موسيقياً . لقد زدنا النص المسماري الرياضي من
نفر^(٢٣) باسماء الابعاد الموسيقية وهي :

nis gabari
Seru
Isartu
salsatu
embubu
rebutu
nid qabli
Isqu

صعود المثلث او المتكرر
اللحن الاساس للاغنية
الاعتيادي (المستقيم)
الثالث
النابي القمبي
الرابع
سقوط الوسط
عصا الرمي

qablitu	الوسط
titur qablitu	جسر الوسط
kitmu	المسدود
titur isartu	جسر الاعتيادي
pitu	مفتوح
اما النص المسماري من اور ^(١١) رقم (U.7/80) فقد احتوى على مصطلحات الابعاد الموسيقية عندهم وهي :	

mis qabli	صعود المثلث او المتكرر
Mid qabli	سقوط الوسط
Pitu	مفتوح
embubu	الناي القصبي
kitumu	المسدود
isartu	الاعتيادي (المستقيم)
qablitu	الوسط
وفي النص المسماري من آشور ^(١٢) المحتوي على فهرس للاغاني نجد ورود الابعاد الموسيقية المعروفة عند الاشوريين بالمصطلحات التالية :	
isartu	الاعتيادي (المسقيم)
kitmu	المسدود
embubu	الناي القصبي
pitu	مفتوح
mid gabli	سقوط الوسط
mis qabari	صعود المثلث او المتكرر
qaplitu	الوسط

ان هذه الامثلة الواردة اعلاه والتي جاءت من انحاء مختلفة من العراق (اور ، نمر ، آشور) وتعود الى البابليين والاشوريين ولعصور مختلفة ، تثبت الاصالاة العراقية للتدوين الموسيقي في العراق واستمراره فيه عبر العصور وانتشاره الى خارج الحدود كما اثبتت ذلك

الاغنية الحورية^(١٣) المؤرخة في حدود ١٤٠٠ ق .م التي عشر عليها في اوغاريت (راس
الشمرا) قرب ميناء اللاذقية في سوريا حيث نجد فيها نفس المصطلحات الاكدية الخاصة
بالابعاد الموسيقية المذكورة اعلاه والتي جاءت على سبيل المثال في النص المسماري من اور
(U.7/80) الذي يعود الى العصر البابلي القديم في حدود ١٧٥٠ ق .م اي قبل تاريخ
الاغنية من اوغاريت بـ (٣٥٠) سنة كما يتضح ذلك من المقارنة في الجدول الآتي :

جدول رقم (٢٢)
اقتباس المصطلحات الموسيقية

الاغنية الحورية	النصوص المسمارية العراقية منذ (١٧٥٠) ق . م	
	الابعاد الموسيقية في الثالثة والسادسة	الابعاد الموسيقية في الرابعة والخامسة
حوالي (١٤٠٠) ق . م		
nis gabari		1. nis gabari
Sahri	a. Seru	
isarte	b. šašsatu	2. isartu
šaššate		
umbube	c. rebutu	3. embubu
irbute		
nid qibli	d. ešqulisqu	4. mid qabli
esgi		
qablite	e. titur qablitu	5. qablitu
titir - qabli		
titar - qabli		
kitme	f. titur isartu	6. kitmu
titim isatre		
Zirte	g. serdu ?	7. pitu

هذا مع العلم ان المصطلحات الموسيقية الواردة في النصوص المسمارية العراقية القديمة باللغة الاكدية قد اصابها عند اقتباس الحورين لها فيما بعد ، بعض التغيرات في اللفظ حسبما تقتضيه طبيعة نطق الحروف في اللغة الحورية وهي لغة غير سامية بعكس اللغة الاكدية (البابلية والاشورية) التي هي من اللغات السامية .

ويتضح من كل ماتقدم ان البداية لاستعمال بعض عناصر التدوين الموسيقي قد وجدت وبدأت في العراق القديم .

الاداء الموسيقي

كان للاداء الموسيقي في العراق القديم ضوابط معينة على غرار الطقوس والشعائر الدينية ، اذ ان القسم الغنائي و القسم الذي يتضمن موسيقى آليه فقط يجب ان ينسجما . وعماشياً مسار الطقوس الدينية بحيث تتناوب الموسيقى او الغناء قليلاً او كثيراً حسب مقتضيات المراسيم الدينية . وكان الغناء يقدم من قبل مغن منفرد او ثنائي او مجموعة واحدة او عدة مجاميع . ويتناوب احياناً الغناء المنفرد مع غناء الفرقة او المجموعة بهيئة حوار غنائي بين طرفين . و (فرقة الانشاد) كانت معروفة وموجودة على سبيل المثال في قصر الملك الاشوري شلمنصر الثالث الذي حكم بلاد آشور في (٨٥٨ - ٨٢٤ ق م) وكانت هذه الفرقة مؤلفة من الرجال فقط^(١١٨) . ومن المعروف ان جميع الحاضرين من المتعبدين كانوا يقومون باداء (الدور) في الاغنية مع المغني او فرقة الانشاد . وكان الغناء يتم بمصاحبة الآلة الموسيقية او بدونها وان استعمال الآلة يتوقف على نوعية الطقوس والاقوات . ففي فترة الحزن الديني للسومريين والمناحات والمراثي الغنائية كان يقتصر على استعمال الطبل فقط . هذا ومن المعروف ان اسماء الابعاد الموسيقية^(١١٩) في العراق القديم قد اصبحت تستعمل للدلالة على سلم او مقام الاغنية . فاذا ما اريد عزف ومرافقة اغنية من سلم او (مقام) اشارتو مثلاً فيجب ان تكون الآلة منصوبة على نفس هذا السلم اي سلم اشارتو وهكذا ، كما ثبت ذلك من فهرس الاغاني الذي عثر عليه في آشور^(١٢٠) والذي يرجع زمنه الى حوالي ١١٠٠ ق م^(١٢١) . هذا وبالإضافة الى ما كان موجوداً من استعمال تعابير معينة للدلالة على نوع الاغنية او الآلة التي ترافق الاغنية او سلم (مقام) الاغنية ، فهناك نصوص مسمارية مقسمة الى اجزاء صغيرة تشير الى الاختلاف في الاداء الموسيقي^(١٢٢) مثل :

Sagidda

ساكيدا

Sagarra

ساكارا

barsud

بارمود

Sabatuk

شاباتوك

gisgigal

گیشیگیگال

Uruenbi

اوروانبی

ومن المحتمل ان تشير هذه المصطلحات الى نوع من الغناء . هل هو غناء فردي او جماعي وهل هو بمصاحبة آلة موسيقية ام بدونها ؟ وربما تشير كلمة كيشیگیگال الى مايقابل عندنا كلمة (الدور) في الاغنية .

ويتوقف عدد الالات الموسيقية المستعملة على نوعية وطبيعة المناسبة . ففي ولائم الشراب مثلاً ، يقتصر على استعمال آلة وترية واحدة في الغالب مثل آلة الجنك (harp) . وهناك حالات تتعدد فيها الالات الموسيقية من وترية وإيقاعية وهوائية . ويشير احد النصوص المسمارية^(١٠٣) الى تعدد العازفين وتبديل الالات الموسيقية ففي بداية بعض الطقوس الدينية تبدأ بالعزف أولاً الالات الموسيقية التالية :

وترية

algar

الگار

إيقاعية

Ub

اوب

إيقاعية

lilis

لیلیس

إيقاعية

Tigi

تیگی

وترية

balag

بالاک

وفي أثناء تقديم الضحية او القربان تعزف الالات التالية :

إيقاعية

tigi

تیگی

إيقاعية

Ub

اوب

إيقاعية

Ala

آلا

وفي الخاتمة تشارك المجموعة المؤلفة من الالات الموسيقية التالية :

وترية

gudi

گودی

وترية

algar

الگار

وترية

Zami

زامی

ونلاحظ من هذا المثال الوارد في احد النصوص المسمارية ان المقدمة يقدمها خماسي الايقاعات والوتریات اما الموسيقى المصاحبة لتقديم القرابين فيقدمها ثلاثي الايقاعات والخاتمة يقدمها ثلاثي والوتریات نلاحظ كذلك ان الالات الايقاعية في الخماسي لا تشترك

كلها في تقديم مايقدمه ثلاثي الايقاعات ونفس الشيء ينطبق على الالات الوترية اذ نرى ان الالات الوترية في الخماسي الذي يقدم المقدمة الموسيقية هي ليست نفسها جميعاً تشترك في الثلاثي الذي يقدم الخاتمة ونوضح هذا القول بالجدول الآتي :

جدول رقم (٢٣)

اختلاف الالات الموسيقية في الحفل الواحد

نوع الفرقة		الالات الايقاعية			الالات الوترية	
الخماسي	اوب	ليليس	تيگي		الگار	بالاك
ثلاثي الايقاعات	اوب		تيگي	آلا		
ثلاثي الوتریات					الگار	گودي زامي

ونلاحظ من هذا الجدول ان الآلة الايقاعية (ليليس) من الخماسي الذي يؤدي المقدمة لم تشترك مع ثلاثي الايقاعات الذي يعزف اثناء تقديم القرابين كما ان الآلة الايقاعية (آلا) من هذا الثلاثي لم تشارك في المقدمة التي عزفها الخماسي الذي تشترك فيه (٣) آلات ايقاعية . وبالنسبة للالات الوترية نلاحظ ان الآلة الوترية (الگار) هي الآلة الوحيدة التي اشتركت في الخماسي الذي ادى المقدمة الموسيقية وفي ثلاثي الوتریات الذي عزف الخاتمة . وهناك آلتان من ثلاثي الوتریات لم تكن ضمن الالات الوترية الداخلة في الخماسي وهما (گودي) و (زامي) كما ان الآلة الوترية (بالاك) في الخماسي لم تكن مشاركة في ثلاثي الوتریات .

ويرى الباحثون من علماء الموسيقى^(٢٠) انه بالرغم من العدد الكبير الذي تتألف منه الفرقة الموسيقية في العراق القديم وخاصة عند الآشوريين ، فان نظام تعدد الاصوات لم يكن معروفاً ولا مستعملاً لديهم بالفن الموسيقي العلمي . عرف في الوقت الحاضر . هذا وتشير الاثار السومرية وغيرها منذ الالف الثالث قبل الميلاد ، الى ان العزف والرقص والغناء كان يصاحب بتصفيق الايدي من قبل المرافقين والمستمعين اضافة الى الالات الايقاعية والوترية والمصوتة بذاتها .

الالات الموسيقية

الالة الموسيقية هي وسيلة صنعها الانسان القديم من مادة واحدة او اكثر لاجراج الصوت منها اما بتسريب الهواء في تجويفاتها مثل آلات النفخ او بالطرق والنقر في الالات الايقاعية او بتحريك الاوتار في الالات الوترية . ويرى الباحثون في اصل الموسيقى ونشأتها ان الحنجرة كانت اول آلة اخرجت الصوت ، اما الايدي فكانت اول آلة اخرجت الزمن ونقرات الميزان وانظمته . وبالحنجرة والايدي تمثلت الموسيقى في عنصريها الاساسيين الصوت - بما فيه من انغام وطبقات مختلفة - والزمن اي الميزان .

وقد وضعت الشعوب القديمة حول اصل ونشأة الموسيقى والالات الموسيقية ، الاساطير والروايات وجعلتها هبة من الالهة ونسبت ابتكار بعض الالات الموسيقية الى الهة معينة^(١٠٠) . ففي العراق مثلاً كان الاله السومري انكي Enki (بالاكدي ايا EA) اله الماء والحكمة والمعرفة والذي علم البشر الكتابة والفنون ، هو ايضاً اله الموسيقى^(١٠١) . كما ان بعض الالات الموسيقية مثل الجنك (harp) كانت تعد مقدسة وتقدم لها القرابين ويضحى لها على غرار الالهة طبقاً لما جاء في النصوص المسمارية من عصر سلالة اور الاولى^(١٠٢) .

وتبرز اهمية الالات الموسيقية اذا ما عرف المرء ان معرفة السلم الموسيقي - وهو محور علم الموسيقى والاساس الذي تبني عليه كل امة موسيقاها والحانها - في كل عصر وفي كل موسيقى وفي كل امة ، تتعلق بمعرفة الالات الموسيقية . فمن الالات الموسيقية تعرف الموسيقى الراقية المتقدمة من الموسيقى البدائية المتأخرة قبل ان يسمع المرء الموسيقى ويختبرها . ومن الواضح ان موسيقى الشعوب الفطرية - وهي لا تتجاوز بضعة اصوات - تتجلى في آلاتها الموسيقية . اذ ان الاصوات تتبين في عدد الثقوب في آلات النفخ . وعدد الاوتار في الالات الوترية ان وجدت عندهم . كما كان للالات الموسيقية اكبر الاثر في اظهار تطور السلم الموسيقي من ثلاثي الى خماسي فالى سباعي .

كان من جملة مآظهورته وكشفت عنه التنقيبات في انحاء مختلفة من العراق بقايا بعض الالات الموسيقية الاصلية التي كان السومريون والاشوريون قد استعملوها في حياتهم الموسيقية مثل الكنارة^(١٠٣) والجنك^(١٠٤) والناي^(١٠٥) والمضارب الرنانة^(١٠٦) والصنوج اليدوية^(١٠٧) والاجراس^(١٠٨) ومجموعة من النصوص المسمارية المحتوية على اسماء الالات الموسيقية^(١٠٩) والعديد من القطع الاثرية المختلفة المنقوشة برسوم ومشاهد لانواع الالات الموسيقية الوترية الايقاعية الجلدية

والمصوتة بذاتها والهوائية^(١١) . هذه اللقى الاثرية المختلفة هي في الواقع ، المصادر التي نعتد عليها في كتابة تاريخ وتطور الآلات الموسيقية في العراق القديم .

تصنيف الآلات الموسيقية

إن اللقى الاثرية الموسيقية من آلات اصلية ونقوش وكتابات مسمارية ، قد اثبتت وجود العديد من الآلات الموسيقية المختلفة الاصناف والانواع والتي وضع لها سكان العراق القدامى اسماء عديدة جداً في الكتابات المسمارية التي سنأتي على ذكرها فيما بعد والتي تذكرنا ايضاً بغنى اللغة العربية فيما يخص اسماء الآلات الموسيقية التي وردت فيها^(١٢) . وهذا العدد الكبير من الآلات الموسيقية قد تم حصره وتنظيمه في مجموعات قليلة مصنفة . ان اقدم تصنيف للآلات الموسيقية في العالم القديم ، هو الذي وضعه السومريون . والواقع ان الطريقة التي اتبعها السومريون في تصنيفهم لآلاتهم الموسيقية تعتمد على المادة المصنوعة منها الآلة الموسيقية ، حيث نرى انهم يقومون بوضع العلامة الدالة على نوع المادة امام اسم هذه الآلة الموسيقية عند كتابة اسم الآلة . والثابت ان السومريين قد استعملوا (٥) علامات وضعوها امام اسماء الآلات الموسيقية^(١٣) وهي :

- ١ - العلامة الدالة على الخشب وهي بالسومرية *gis* (gis)
- ٢ - العلامة الدالة على القصب وهي بالسومرية *gi* (gi)
- ٣ - العلامة الدالة على الجلد وهي بالسومرية *kus* (kus)
- ٤ - العلامة الدالة على النحاس وهي بالسومرية *Urudu* (Urudu)
- ٥ - العلامة الدالة على البرونز وهي بالسومرية *zabar* (zabar)

فمن المؤكد ان اسم الآلة المسبوق بعلامة *gi* (= القصب) يدل على الآلة النفخية الناي . اما اسماء الآلات المسبوق بعلامة *kus* التي تعني الجلد فهي تدل على الآلات الوترية الجثك (*harp*) والكنتارة والعود علماً بان وجه الصندوق الصوتي لهذه الآلات الوترية المذكورة مغطى بقطعة من الجلد لذا فان استعمال علامة *kus* (= الجلد) لاتدل فقط على الطبل بل ربما ايضاً قد استعملت للدلالة على الآلات الوترية . ان الآلات الايقاعية الجلدية مثل الطبل والدف والتباني يصنع اطارها او جسمها من المعدن او الخشب او الفخار ، لذا فان استعمال العلامة *Urudu* (الدالة على النحاس) او العلامة *zabar* (الدالة على البرونز) ، يكون صحيحاً للدلالة على الطبل او غيره من الآلات الايقاعية الجلدية ،

إذا كان الاطار او الجسم مصنوع فعلاً من المعدن وهكذا . وعدم الدقة هذه جعلتهم يستخدمون علامات دالة مختلفة لنفس اسم الآلة الموسيقية^(١١٨) . هذا وإذا ماكانت اسماء الآلات الموسيقية السومرية تنحصر في (٣) أصناف هي الآلات الوترية ، الآلات الهوائية ، الآلات الايقاعية الجلدية ، فليس معنى هذا عدم وجود الصنف الرابع للآلات الموسيقية وهو الآلات المصوتة بذاتها لديهم بسبب عدم وصول اسمائها القديمة إلينا . لأن العثور على آلات أصلية ونقوش للآلات المصوتة بذاتها^(١١٩) يثبت العكس ، اي وجودها فعلاً لدى السومريين وغيرهم سكان من العراق القدامى رغم عدم وصول الاسماء السومرية الدالة عليها إلينا بعد .

ان طريقة تصنيف الآلات الموسيقية طبقاً لنوع المادة المصنوعة منها الآلة الموسيقية ، نجدها متبعة عند الصينيين^(١٢٠) ايضاً حيث صنفوا الآلات الموسيقية الى آلات من حجر وآلات من خشب وآلات من جلد وآلات من فخار وآلات من قرع وآلات من الخيزران وآلات من حرير (الاوتار) . والواقع ان القفزة النوعية العلمية التي حدثت في موضوع التصنيف العلمي للآلات الموسيقية ، نجدها قد تمت في العصر العباسي حيث اتخذ علماء هذا العصر مبدأ كيفية احداث وخروج الصوت من الآلة أساساً للتقسيم والتصنيف . وطبقاً لهذا المبدأ نجدهم قد صنفوا العدد الكبير من آلاتهم الموسيقية الى (٣) أصناف^(١٢١) هي :

١ - الآلات الوترية .

٢ - آلات النفخ .

٣ - آلات النقر .

وفي الآلات الوترية نجد علماء العصر العباسي يفرقون بين الآلات الوترية التي يعزف عليها بالقوس الموسيقى^(١٢٢) وبين الآلات التي ينبر على اوتارها بالمضرب او الريشة . وهذا التقسيم للآلات الوترية قد اخذه علماء الموسيقى الاوربيون في العصور الوسطى من التقسيم الذي وضعه الفارابي (المتوفي سنة ٣٣٩هـ / ٩٥٠م) وهو لا يختلف من حيث الجوهر عن التصنيف العلمي السائد في الوقت الحاضر في العالم والذي وضعه كورت زاكن^(١٢٣) بالتعاون مع هورن بوستل سنة ١٩١٤ وهو كما يلي :

Chardophone

Aerophone

١ - الآلات الوترية

٢ - الآلات الهوائية

وهي الآلات الايقاعية التي يشد على جسمها او اطارها غشاء رقيق من الجلد مثل الدف ، الطبل (الدربوكة ، الدنبك) ، الطبل ، النقارة . وتستعمل اليد او المضارب في النقر على هذه الآلات وهي تقسم الى قسمين :

(أ) آلات يمكن تمييز درجة أصواتها .

(ب) آلات لايمكن تمييز درجة اصواتها وليس لها مدلول لحنى .

٤- الآلات المصوتة بذاتها^(١٢٤) .

وهي آلات النقر والايقاع من غير ذات الرق وتقسم الى قسمين :

(أ) الآلات التي يمكن تمييز درجة اصواتها وبالامكان اداء بعض الالحان عليها

وتسمى الآلات الايقاعية اللحنية ويدق على هذه الآلات بالمضارب مثل الكسيلوفون ، الميتالوفون ، الكرستالوفون ، الفييرافون ، التوبافون ، الكونك والاجراس .

(ب) الآلات التي لايمكن تمييز درجة اصواتها وتقوم بتقوية الايقاع ومن هذه

الآلات الصنوج اليدوية اي الكوسات (سيمبال) والكاستانيت والمثلث .

ونحن نتبع التصنيف العلمي للآلات الموسيقية الذي وضعه زاكس وهورت بوستل

في معالجتنا للآلات الموسيقية في العراق القديم .

اسماء الآلات الموسيقية في الكتابات المسمارية

من المعروف والثابت ان اللغة العربية غنية جداً في مفرداتها الخاصة بأسماء الآلات الموسيقية^(١٣). والنصوص المسمارية السومرية والبابلية والآشورية هي الأخرى قد أثبتت غناها في هذا المجال أيضاً ونقلت إلينا أسماء عديدة جداً للآلات الموسيقية لدرجة ان هذه الأسماء تزيد كثيراً على العدد الفعلي لأنواع الآلات الموسيقية الأصلية منها أو التي جاءت أشكالها وأنواعها منقوشة على القطع الأثرية المختلفة. وترجع الصعوبة في موضوع أسماء الآلات الموسيقية في العراق القديم إلى الفارق الكبير - من الناحية اللغوية - بين أسماء الآلات في اللغة السومرية وفي اللغة الأكادية (= البابلية والآشورية). إلا ان القوائم المعجمية (القاموسية) البابلية التي تحتوي على اسمين أو ثلاثة للآلات الموسيقية باللغة السومرية واللغة الأكادية قد قدمت ولا شك مساعدة قيمة في هذا الموضوع. والصعوبة الأخرى في هذا الموضوع هي انه لا توجد أمثلة تحتوي على اسم الآلة مكتوباً بجانب رسم شكل الآلة للدلالة عليها كما هو الحال في وادي النيل، سوى مثال واحد فقط نشاهد فيه رسم الآلة الجلدية الإيقاعية بجانب الاسم المسماري وهو ليليسو، وذلك على لوح طيني يحمل كتابة مسمارية من العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق. م) عثر عليه في مدينة الوركاء. ويعود الفضل في معرفة أسماء الآلات الموسيقية في النصوص المسمارية إلى علماء المسماريات الذين درسوا وترجموا ونشروا هذه النصوص السومرية والأكادية إلى اللغات الأوروبية الحديثة. ان أول من اهتم بالأسماء المسمارية للآلات الموسيقية في العراق القديم من الباحثين الموسيقيين هو غالبن في كتابه الصادر سنة ١٩٣٧. وفي سنة ١٩٦٠ صدرت أطروحة المانية بعنوان موسيقى الحضارة السومرية، لتلميذة شتاودر الدكتورة هارتمان حيث جمعت فيها - بإشراف ومساعدة عالم السومريات المشهور فالكنشتاين - أسماء الآلات الموسيقية وما يتعلق بالغناء القديم. وان ماورد في هذه الأطروحة من ترجمة للنصوص المتعلقة بالموسيقى والغناء في العراق القديم هو اصح واحديث من تلك التي اعتمد عليها غالبن، لذا فان أطروحة الدكتورة هارتمان تعد المرجع الأول والمعول عليه في هذا الموضوع.

وظهر من دراسة الأسماء المسمارية للآلات الموسيقية ان اسم الآلة الموسيقية يدل في نفس الوقت على :

- ١ - اسماء بعض المدن والمواقع الجغرافية مثل : سابيتوم ، ميريتوم ، مالگاتوم .
- ٢ - المادة المصنوعة منها الآلة مثل : قرنو (qarnu) اي القرن .
- ٣ - اسماء بعض الاشخاص مثل اورزابيتوم وهو اسم آخر ملك من ملوك سلالة اور الاولى .

٤ - اسم حيوان مثل اورگولو (Urgulu) .

٥ - الصوت الذي تخرجه الآلة مثل خارخار .

هذا ومما تجدر الاشارة اليه في هذا المجال هو ان تسمية الآلات الموسيقية في العصر الحديث وفي العصور العربية الاسلامية لا يختلف كثيراً عما كان الحال عليه في العراق القديم من حيث خضوع اسم الآلة الى المادة او الصوت او اسم المخترع وغير ذلك من الاعتبارات . واستناداً الى ماهو منشور في الوقت الحاضر من الاسماء السومرية والاكديّة (= البابلية والاشورية) للآلات الموسيقية في العراق القديم^(٣٣) فانه يمكن تقسيم هذه الآلات الى :

١ - الآلات الوترية .

٢ - الآلات الجلدية الايقاعية .

٣ - الآلات الهوائية .

اما الآلات المصوتة بذاتها فهي لاتزال غير اكدية في النصوص السمارية من حيث اسمائها في اللغة السومرية او الاكديّة . هذا ولأجل اعطاء التلفظ الصوتي الصحيح في قراءة الاسماء السمارية للآلات الموسيقية ، لذا فاني سوف اكتب هذه الاسماء بالحروف الانكليزية .

١ - الآلات الوترية

وتدخل في هذا الصنف من الآلات الموسيقية الاسماء السمارية التالية :

اسم الآلة في اللغة الاكديّة

اسم الآلة في اللغة السومرية

1- Balangu, balamgu, balaggu, palaggu

1. balag, balang

2. alu, elu, ala, alu,

2. a - la

allum, alanu, allanu

ale, eianu, aīe

3. timbutum
4. telitum (dilitum)
5. غير وارد
6. tungalum
7. sebitum, sabitum, Zabitum
8. miritum, miritu, maiyritum
9. Sammu, zame- in
10. Zagsal
11. zannaru, Zanaru
12. harhardu, harhadu
13. tindu, tibulu, tibula
14. usnaru
15. kanzabu, kazabu, kanzabi
16. isartu, isartum
17. sibatū, sibatē, sibatī, sibatī
18. min du, me-in-di
19. Inu
20. urzabitung
21. harru
22. Sammu
23. usnaru

3. kus balag di
4. kus balag di
5. algar
6. tungal
7. sebitum, sabitum, Zabiturn
8. miritu, mari, maria
9. zami, zame
10. gis. ar. ri
11. }
12. }
13. }
14. }
15. }
16. }
17. }
18. }
19. }
- mu. gu. di
20. urzabitung
urzababitung,
urzababitu
21. harru
22. Sammu
23. usnaru

لم ترد في
اللغة السومرية

الآلات الإيقاعية الجلدية

ان الاسماء المسمارية للآلات الموسيقية الداخلة في هذا الصنف هي :

في اللغة الاكدية

1. halhallatu,
halhablatum
2. tiggu, tigu
3. basillatu, basillatum
4. adapu
5. mamzu, mazu,
mezi, mesu
6. lilissu, lilisu, lilies
7. uppu
8. samsamu, sam sammu,
samsam
9. gugallu, gugallum

في اللغة السومرية

1. sem u.sim
2. Ti gi
3. ba. silla, tum,
hab. sil. la. tu
4. adapa
5. meze
6. lilis, liliz
7. ub
8. sangam, zanzam
9. غير وارد

٣. الآلات الهوائية

في هذا الصنف من الآلات الموسيقية تدخل الاسماء المسمارية التالية :

في اللغة الاكدية

1. embubu, enbubu, enbubum,
imbubu, ebbubu, ebibim
2. malilu
3. nishu
4. sulpu
5. kisuratum, kissuratum,
kituratum
6. sassanu

في اللغة السومرية

1. gigungundi, gigida, gidida
2. gi. gid. da, gi; di. da
3. =
4. =
5. gi. i. lu. balag. di
6. gi. gu. nun. di. balag

7. habitu

7. gigida, gidida

8. sa balaggi, sa balangi

8. gi. gu. nun. di. balag

9. sinnitu, sinnatu, sinnetu,
sinnitum, sinatan

g. gis. PA, gis, PA — PA,

10. nimittu

10. gis . SIBIR, GIS— URI— KI,

11. serretum, sirritu,

11 — GIS — KAB

sirritum, sirratan,

sirritan, serret

12. qamu, qamum,

12. gi(gi.i)

qanu, kanu

si. i

13. لم يرد

13. gi-irra

هذا وتوجد بعض الاسماء المسمارية التي لا يمكن في الوقت الحاضر تحديد الصنف او النوع
الذي تعود اليه من الالات الموسيقية وهذه الاسماء على سبيل المثال هي :

في اللغة الاكدية

في اللغة السومرية

1. ariktum

1. gis. gid. da

2. arkatu

2. غير وارد

3. malgatum

3. ma- al- ga- tum

4. urgulu

4. gis. pirig. gal

تكنيع الآلات الموسيقية

ان استخدام انسان عصور ما قبل التاريخ لأعضاء جسمه في التصفيق والدق بالأرجل والقرع والصفير والاحتكاك قد جعله يتعرف في مرحلة مبكرة جدا من حياته ، على كيفية احداث الأصوات المختلفة وخرجها الأمر الذي جعله يقوم بمحاكاة أعضاء جسمه فعمل آلات الايقاع أولا ثم آلات النفخ وأخيرا الآلات الوترية . والآثار الموسيقية التي خلفها انسان عصور ما قبل التاريخ تقودنا الى تقسيم صناعة الآلات الموسيقية بصورة عامة الى عصرين هما : عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية .

عصور ما قبل التاريخ ،

تسمى العصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابة باسم عصور ما قبل التاريخ وتعرف كذلك باسم آخر هو العصور الحجرية . في هذه العصور - وهي التي شغلت ٩٩٪ من عمر الانسانية - قام الانسان القديم بتحويل بعض المواد الموجودة في الطبيعة الى ادوات لتوليد الاصوات اي الى آلات موسيقية مثلا بتحويل العظام الى صافرات (آلة نفخية) بعد عمل ثقب فيها . ومن بعض جذوع الأشجار صنع انسان عصور ما قبل التاريخ ، الطبول وحول القرع والبندق الى (خرخاشات) والقواقع والأغصان الخاوية الى أبواق والقصب الى نايات . وكدليل أثري على صحة هذا القول نورد المثال التالي : لقد عثر في الموقع الأثري المعروف باسم (تبه كوره)^(١٣) قرب الموصل على مجموعة من العظام المثقوبة بعدة ثقوب قام بعملها أحد العراقيين القدماء قبل ما يزيد على ستة آلاف سنة وحول هذه العظام الى آلات نفخية في العصر الذي يعرف باسم عصر العبيد . وآلات النفخ العظمية هذه قد نقلت الى متحف جامعة بنسلفانيا في الولايات المتحدة الأمريكية . وكمثال على صناعة الطبول من جذوع الأشجار أود ان أذكر انني قد شاهدت شخصا في إحدى قرى المملكة العربية السعودية طبولا بحجم مختلف قد صنعت من جذوع النخيل ، بعضها ذو اطار قليل الارتفاع وقد تم تثبيت الجلد على الفوهة العليا والفوهة السفلى بعد تجويف جذع النخلة . أما النوع الثاني فكان ارتفاع اطاره يبلغ حوالي نصف متر وتم تجويفه الى حد معين دون ان ينفذ الى الجهة السفلى وقد شد الجلد على الجهة العليا من جذع النخلة .

تصنيع الآلات الموسيقية

ان استخدام انسان عصور ما قبل التاريخ لأعضاء جسمه في التصفيق والدق بالأرجل والقرع والصفير والاحتكاك قد جعله يتعرف في مرحلة مبكرة جدا من حياته ، على كيفية احداث الأصوات المختلفة وخروجها الأمر الذي جعله يقوم بمحاكاة أعضاء جسمه فعمل آلات الايقاع أولا ثم آلات النفخ وأخيرا الآلات الوترية . والأثار الموسيقية التي خلفها انسان عصور ما قبل التاريخ تقودنا الى تقسيم صناعة الآلات الموسيقية بصورة عامة الى عصرين هما : عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية .

عصور ما قبل التاريخ :

تسمى العصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابة باسم عصور ما قبل التاريخ وتعرف كذلك باسم آخر هو العصور الحجرية . في هذه العصور - وهي التي شغلت ٩٩٪ من عمر الانسانية - قام الانسان القديم بتحويل بعض المواد الموجودة في الطبيعة الى ادوات لتوليد الاصوات اي الى آلات موسيقية مثلا بتحويل العظام الى صافرات (آلة نفخية) بعد عمل ثقب فيها . ومن بعض جذوع الأشجار صنع انسان عصور ما قبل التاريخ ، الطبول وحول القرع والبندق الى (خرخاشات) والقواقع والأغصان الخاوية الى أبواق والقصب الى نايات . وكذلك أثري على صحة هذا القول نورد المثال التالي : لقد عثر في الموقع الأثري المعروف باسم (تبه كوره)^(١٣) قرب الموصل على مجموعة من العظام المثقوبة بعدة ثقوب قام بعملها أحد العراقيين القدامى قبل ما يزيد على ستة آلاف سنة وحول هذه العظام الى آلات نفخية في العصر الذي يعرف باسم عصر العبيد . وآلات النفخ العظمية هذه قد نقلت الى متحف جامعة بنسلفانيا في الولايات المتحدة الأمريكية . وكمثال على صناعة الطبول من جذوع الأشجار أود ان أذكر انني قد شاهدت شخصا في إحدى قرى المملكة العربية السعودية طبولا بحجوم مختلفة قد صنعت من جذوع النخيل ، بعضها ذو اطار قليل الارتفاع وقد تم تثبيت الجلد على الفوهة العليا والفوهة السفلى بعد تجويف جذع النخلة . أما النوع الثاني فكان ارتفاع اطاره يبلغ حوالي نصف متر وتم تجويفه الى حد معين دون ان ينفذ الى الجهة السفلى وقد شد الجلد على الجهة العليا من جذع النخلة .

ان استخدام المواد الموجودة في الطبيعة على علائها كآلة موسيقية قد أدى الى ان تكون الآلة في عصور ما قبل التاريخ محدودة من حيث الصوت والحجم والشكل والعدد . ان هذه الآلات التي اهتمدى اليها انسان العصور الحجرية كانت تخدم أغراضا سحرية أكثر منها موسيقية اذ أنها كانت أدوات لاجداث الأصوات والضجيج والمناداة اتقاء لشر بعض مظاهر الطبيعة التي يخشاها الانسان او بغية استعطاف المظاهر الخيرة للطبيعة مثل سقوط الأمطار ووفرة المحاصيل الزراعية الغذائية . وكتوضيح واثبات لهذا القول أسوق المثالين التاليين وهما اغنية (يا حوته يا منحوته) واغنية (يا ام الغيث غيثينا) . لقد كان الاعتقاد السائد بين الناس في الثلاثينات وما قبلها ، ان آفة او حوتا يقوم بابتلاع القمر كلا او جزءاً وهذا ما يعرف علميا باسم خسوف القمر الكلي او الجزئي . ولكي يقوم الناس بازعاج الحوت والحيلولة دون ابتلاعه للقمر ، نراهم يلجأون الى قرع الصواني والصفائح المعدنية الفارغة وهم يرددون الاغنية^(٢٢٣) التالية :

يا حوته يا منحوته
هذي كمرنه العالي
وانجان متهدينه
أدكلج بصينية

والعادة ان يصعد الناس صغارا وكبارا أثناء خسوف القمر ، الى سطوح الدور والمرتفعات ويقومون بالقرع وترديد الاغنية المذكورة . وعند انتهاء فترة خسوف القمر يعم الفرح بين الناس معتقدين ان عملهم قد أفزع الحوت وجعله يترك القمر . وفي مواسم الجفاف وعدم سقوط الأمطار كان الناس في الموصل يستغيثون المطر وذلك بأن يقوم أحد الأشخاص بارتداء لباس الجن والعفاريت ويسكب عليه الماء وتقرأ التعاويذ لطرد الأرواح الشريرة التي قامت بحبس المطر وسببت الجفاف وهم يغنون الاغنية^(٢٢٤) التالية :

يا ام الغيث غيثينا
لولا المطر ما جينا
صبونا في الطيشة
صبح ولدكم يمشا

العصور التاريخية :

ان الكتابة هي الحد الفاصل بين عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية . وقبل حوالي ٤٦٠٠ سنة من الآن توصل السومريون في العراق الى ابتكار الكتابة واستخدموها في التدوين . في هذه العصور التاريخية أصبحت الآلة الموسيقية تصنع صنعا بصورة منتظمة ومن مواد مختلفة . فبعد ان كانت آلات النفخ في عصور ما قبل التاريخ تعمل من العظام المجوفة ومن الطين بعد تثقيبها بعدة ثقوب ، أصبحت في العصور التاريخية تصنع من المعدن او الخشب . والدليل الأثري الذي نقدمه من العراق لاثبات هذا القول هما النايان الفضيان اللذان عثر عليهما في المقبرة الملكية في اور ويرجع تاريخهما الى ما قبل (٤٤٠٠) سنة من الآن .

ان صناعة الآلة الموسيقية في العصور التاريخية قد أثرت على صوت وشكل وحجم ونوع ولون الآلة الموسيقية ، كما يتضح ذلك من الأدلة الأثرية التي جاءت من مواطن الحضارة في العراق القديم . فالناي الفضي الذي عثر عليه في المقبرة الملكية في اور^(٣٣) والبالغ طوله ٢٦,٧ سم يختلف ولا شك في الصوت والحجم والشكل واللون والمظهر عن الآلات النفخية لعصور ما قبل التاريخ التي كانت تصنع من العظام او الطين . أما بالنسبة للآلات الايقاعية فان اطاراتها في العصور التاريخية أصبحت تصنع من المعدن او الخشب وليس من جذوع الأشجار كما كانت عليه في عصور ما قبل التاريخ . ففي المقبرة الملكية في اور عثر على كسر من اطارات مدورة لطبول كبيرة كانت مصنوعة من البرونز .

ان الصوت الذي يخرج من جراء النفخ في الناي الفضي يختلف ولا شك من حيث القوة والرنين والمدى الصوتي ، عن الصوت الذي يخرج من النفخ في صافرة من العظم او الطين . ونفس الحال ينطبق على الطبل الذي صنع اطاره الدائري من المعدن والطبل المصنوع من جذع الأشجار . ان الأمر لم يتوقف عند مدى ونوع الصوت الذي يخرج من الآلة الموسيقية في عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية بل نجد التعدد الذي حصل في كل فصيلة من أصناف الآلات الموسيقية . فبالنسبة للآلات النفخية نرى مثلا ظهور البوق (النفير) والزورنه والمطبخ اضافة الى الناي . وبالنسبة للآلات الايقاعية الجلدية في العصور التاريخية نرى ظهور أشكال وحجوم مختلفة من الطبل اضافة الى الدف المستدير الصغير والكبير والدف المربع والتمباني والطبلة (الدنبك ، الدربوكة) . وبالنسبة للآلات

المصوتة في العصور التاريخية نرى ظهور الكوسات (سيمبال) والصلاصل والأشكال المختلفة من الخرخاشات . ومن الثابت أيضا ان الآلات الموسيقية في عصور ما قبل التاريخ كانت ذات أصوات ضئيلة ومحدودة بعكس أصوات الآلات الموسيقية في العصور التاريخية حيث كان المجال الصوتي لهذه الآلات أكثر اتساعا لاختلاف الآلة الموسيقية من حيث كيفية نشوء وأحداث وخروج الصوت منها اضافة الى اختلاف مادة الآلة وحجمها .

من الثابت في الوقت الحاضر ان الآلات الموسيقية في عصور ما قبل التاريخ قد اقتصرت على الآلات الايقاعية والنفخية ، أما في العصور التاريخية فقد تجاوزت الآلات الموسيقية هذين الصنفين حيث صنعت اضافة اليهما الآلات الوترية بأنواعها المختلفة والآلات المصوتة بذاتها . والمقبرة الملكية في اور قد زودتنا بأقدم وأنفس الآلات الوترية الأصلية السومرية التي هي في الواقع خير شاهد أثري على عراقة وأصالة ورقي صناعة الآلات الموسيقية في العراق القديم . ان أهمية الآلات الموسيقية وصناعتها تتجلى بوضوح اذا ما عرفنا ان تاريخ سني بعض الملوك كان يحمل أمر صناعة آلة موسيقية كما يثبت ذلك من النص التالي : « السنة ، التي فيها صنع ايبى - سين Ibbē-Sin ، ملك اور ، آلة بالاك نينيجيزبارا (Ninigizibarra) لابنانا »^(٣٣٠) . والواقع ان النصوص المسمارية المنشورة في الوقت الحاضر لم تزودنا بمعلومات حول صناعة الآلات الموسيقية ، سوى انه يوجد نص مسماري من العصر السلوقي - وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير واقتسام امبراطوريته بين قواده الأربعة ومنهم سلوقس الذي حكم في العراق - ورد فيه وصف لعملية تحضير الغشاء الجلدي للآلة الايقاعية المعروفة في اللغة السومرية باسم لبليس وباللغة الأكديدية ليليسو وهي آلة التمثاني المستعملة في الاوركسترا في الوقت الحاضر . وطبقا لهذا النص يتم اختيار ثور أسود لم يضرب مطلقا بعصا اوسط ، ويساق الى المعبد في يوم مناسب يحدده الكاهن الذي يقوم بالتعزيم وقراءة الفأل . ثم تقدم القرايين وبصورة خاصة الى الاله ايا إله الحكمة والموسيقى . وبعد ذلك توضع حصيرة حمراء على الأرض وتغطي بطبقة من الرمل حيث يقف عليها الثور . وبعد تقديم قرايين اخرى يوقد البخور ويشعل المشعل ويوضع ١٢ تمثالا برونزيا لآله السماء والأرض والعالم السفلي . ويجلب جسم الآلهة المصنوع مسبقا ويغسل فم الثور وبوساطة انبوب من الخشب المعطر يتلو الكاهن الصلوات في اذن الثور باللغتين السومرية والأكديدية . وبعد غناء ترنيمة بمرافقة الآلة الموسيقية يتم ذبح الثور ويحرق قلبه ثم يسلخ الجلد ويدبغ بوساطة استعمال الطحين الناعم

والبيرة والشراب والزيت ومواد اخرى وتسكب فوق الحافة العليا المفتوحة للآلة ويشد الغشاء الجلدي مؤقتا بوساطة خيط . ثم توضع أوتاد خشبية في الثقوب المعمولة في اطار الآلة لشد الغشاء الجلدي وربطه بوساطة الألياف فوق التجويف المعمول في اطار الآلة حيث يوضع فوق هذا المكان شريط مزخرف وتغطي رؤوس الأوتاد او المسامير الخشبية بالصوف المطلي الملون . وقبل تثبيت الغشاء الجلدي توضع التماثيل الاثنا عشر المقدسة في الآلة الموسيقية . وفي اليوم الخامس عشر من هذه الطقوس تقدم القرابين وتوضع هذه الآلة الايقاعية الجلدية أمام إله المعبود^(٣٣) . وصناعة آلة ليليسو وهي التمهاني قد أرخت احدى سنوات حكم الملك ايتريشا الذي أمر بصناعة ليليسو من البرونز للإله اوتو^(٣٤) .

ان صناعة الآلات الموسيقية في العراق أصيلة وسحيقة في القدم وقد بلغت مستوى راقيا من الناحية التقنية والفنية . وكان العراق القديم السباق دائما في كثير من الانجازات المهمة في تطوير الآلة الموسيقية وصناعتها ومنه انتشرت الى الشعوب والأقطار الاخرى في العالم وبقيت مستعملة عبر آلاف السنين حتى وصلت الى يومنا هذا . وفي عصر ثورة السابع عشر من تموز المجيدة حظيت صناعة الآلات الموسيقية في العراق بدعم واهتمام بالغ من لدن وزارة الثقافة والاعلام حيث قامت بتأسيس (ورشة) صناعة الآلات الموسيقية في بغداد والتحق بها عدد من الفتيات والشباب لدراسة وتعلم صناعة الآلات الموسيقية مثل العود والقانون والسنطور والجوزة والناي . وهكذا يخطو العراق نحو بعث وحياء صناعة الآلات الموسيقية من جديد ويتواصل حضاريا مع ماضيه المجيد .

دراسة مقارنة الآلات الموسيقية

للآلات الموسيقية في العراق القديم تاريخ عريق وأصيل يرجع الى عدة آلاف من السنين حيث أظهرت التنقيبات في اور وكيش وغرود والحضر مجموعة من الآلات الموسيقية الأصلية التي تعود الى صنف الآلات الوترية وصنف الآلات المصوتة بذاتها والتي استعملها السومريون والآشوريون والحضريون وهي معروضة في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف جامعة بنسلفانيا في أمريكا . وازضافة الى الآلات الموسيقية الأصلية ظهرت مجموعة كبيرة من القطع الأثرية المختلفة التي نقشت عليها رسوم لأشكال وأنواع الآلات الموسيقية التي استعملها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة لتاريخ العراق قبل الاسلام . هذا وقبل ان نبدأ بمعالجة الآلات الموسيقية لا بد من الاشارة الى ان ما سنورده هنا يعتمد على الدراسات المقارنة التي قمنا بها للآثار الموسيقية في كل من وادي النيل وسوريا وفلسطين وتركيا وايران والجزيرة العربية وبلاد الاغريق والرومان .

الآلات الوترية

الجنك :

تستعمل الكتب العربية القديمة والحديثة كلمة الجنك (بفتح الجيم وسكون النون) وهي كلمة فارسية للدلالة على الآلة الوترية التي تسمى بالانكليزية (Harp) . تتألف آلة الجنك في شكلها الأول من صندوق صوتي مقوس ورقبة تخرج منه وأوتار تنزل من الرقبة الى وجه الصندوق الصوتي بصورة طولية متعامدة عليه تقريبا بعكس أوتار العود او الكنارة حيث تكون أوتارها موازية لوجه الصندوق الصوتي . وتاريخ هذه الآلة - كما تثبت الشواهد الأثرية - قديم وطويل وعبر هذا التاريخ نلاحظ حصول اختلاف في شكلها . ان أول وأقدم شكل لهذه الآلة هو الهارب (الجنك) المنحني او المقوس وهو النوع الذي أجمع عليه علماء تاريخ الموسيقى^(٣٣) بأنه قد تطور من قوس الرماية . وهذا الشكل بسيط جدا ومعروف أيضا في الوقت الحاضر لدى القبائل البدائية الافريقية وغيرها^(٣٤) . ويكون الصندوق الصوتي لهذا النوع من الجنك بشكل الزورق وتخرج منه الرقبة بصورة منحنية الى

الأعلى حيث تنزل من أعلاها الأوتار . ان أقدم مشهد لهذه الآلة الوترية يعود الى النصف الثاني من عصر الوركاء (٣٠٠٠ - ٢٨٠٠ ق.م) . ففي لوح طيني عثر عليه في الوركاء ويحمل أقدم طور للكتابة^(٣٣) في العراق نشاهد نقشا لهذه الآلة الوترية وهي تحتوي على ثلاثة أوتار . وقد قرأ علماء الكتابات المسمارية هذه العلامة الصورية المنقوشة على اللوح الطيني بلفظ بالاك^(٣٤) (balag) او بالانك (balang) للدلالة على الآلة الوترية المرسومة والتي تسمى في الانكليزية باسم هارپ (harp) . وقياسا على مشاهد هذه الآلة الوترية في العصور اللاحقة يمكننا القول ان العزف على هذه الآلة في عصر الوركاء قبل حوالي (٥٠٠٠) سنة من الآن ، كان يتم بوساطة الاصبع مباشرة اي بدون ريشة او مضرب . وأظهرت التنقيبات التي جرت في اور طبعات^(٣٥) اختتام اسطوانية يرجع زمنها الى عصر فجر السلالات الأولى (حوالي ٢٦٥٠ ق.م) وهي تحمل مشاهد العزف على آلة بالاك^(٣٦) (balag) اي الجنك (= هارپ harp) . ونلاحظ في هذه المشاهد ما يلي :

- ١ - ان العازفين على هذه الآلة هم من النساء .
 - ٢ - ان العزف كان في حالة الجلوس وفي حالة الوقوف وفي حالة الركوع .
 - ٣ - ان شكل الآلة يشبه القوس .
 - ٤ - ان الصندوق الصوتي أكثر تحدبا من الرقبة التي تنزل منها الأوتار .
 - ٥ - احتواء هذه الآلة على ثلاثة أوتار .
 - ٦ - ان العزف على هذه الآلة يتم وهي ممسوكة بصورة عامودية حيث يكون اتجاه الأوتار من أعلى الى أسفل .
 - ٧ - عدم استعمال المضرب او الريشة في العزف .
- وفي العصر اللاحق اي عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق.م) استمر استعمال هذه الآلة الوترية^(٣٧) ولكن نلاحظ فيها تطورا فنيا وتقنيا حيث نرى أن عدد أوتارها قد ازداد وأصبح يتراوح بين (٥ - ٧) أوتار كما ان الرقبة او العنق الذي يخرج من الصندوق الصوتي والذي تشد في قسمه العلوي نهايات الأوتار قد أصبح أطول مما كان عليه سابقا الأمر الذي يقود حتما الى زيادة طول الأوتار واختلاف أصواتها .
- وفي المقبرة الملكية في اور تم العثور على بقايا أصلية لعدد من الآلات الموسيقية السومرية ومنها آلة الجنك (hrp) . ان طبيعة المادة المصنوعة منها هذه الآلة - وهي

الخشب - وتعرضها لعوامل الرطوبة والضغط لمدة (٤٥٠٠) سنة ، قد أدت الى تفسخ وتلف القسم الكبير من هذه الآلات او التصاقها بعضها بالبعض الآخر ، الأمر الذي أدى في بعض الحالات الى وقوع أخطاء في تصليح وترميم وإعادة تركيب الآلة في مختبرات المتاحف . فآلة الجنك التي تعود الى الملكة پو - آ - بي (الاسم القديم شبعاد) قد اعيدت في المتحف البريطاني بشكل مركب من آلي الجنك والكنارة^(١١) ، فنرى صندوقها الصوتي قد عمل بشكل الصندوق الصوتي للكنارة السومرية أما العنق او حامل الأوتار فانه قد عمل بنفس طريقة آلة الجنك أي خروجه من الصندوق الصوتي مباشرة . لقد ابدت بعض الشكوك من قبل غالبن^(١٢) وزاكس^(١٣) في صحة إعادة تركيب آلة الملكة پو - آ - بي (شبعاد) كما ان المنقب وولي^(١٤) نفسه لم يكن متأكدا من صحة إعادة الآلة الى شكلها القديم . أما شتاودر^(١٥) فقد خالف إعادة الآلة بالشكل الذي نشره وولي وقال انه لم يعثر على آلة او نقش لآلة موسيقية تشبه هذه الآلة المركبة وان البقايا الأصلية التي عثر عليها في

المقبرة الملكية يجب ان تعود الى آتين موسيقيتين (جنك وكنارة)^(١٦) ، وليست لآلة واحدة وانتهى الى ان آلة الجنك (harp) للملكة پو - آ - بي (شبعاد) هي ذات صندوق صوتي يشبه الزورق ويخرج منه عنق طويل ينحني نحو الداخل^(١٧) . ان البقايا الأصلية لهذه الآلة التي عثر عليها في قبر پو - آ - بي (شبعاد) هي قطع الموزاييك والأصداف التي كانت تزين الصندوق الصوتي الخشبي والمسامير الذهبية البالغ عددها (١١) والتي كانت تشد فيها النهايات العليا للأوتار والغطاء الذهبي المعمول بشكل (الفطر) الذي يكسو النهاية العلوية لحامل الأوتار مع بقايا قشرة فضية (شكل ١٥) . ونظرا لتفسخ خشب حامل الأوتار الأمر الذي نشأ عنه فراغ في الأرض ينطبق على نفس الشكل والحجم قام المنقب بسكب جبس باريس السائل في هذا الفراغ واستطاع الحصول على الأبعاد الأصلية والشكل لحامل أوتار هذه الآلة وكذلك الصندوق الصوتي ولكن ليس بصورة كاملة . وفي قبر آخر^(١٨) من القبور في اور عثر على بقايا أصلية لآلة جنك ثانية تتألف من ١٥ مسمارا نحاسيا العائدة لحامل الأوتار والنهاية العلوية له والمصنوعة من الفضة بشكل (الفطر) وقطع الموزاييك التي كانت تزين الصندوق الصوتي وامكن معرفة أبعاد حامل الأوتار اذ كان طوله ٦٠ سم وعرضه ٥ سم ولم يتمكن المنقب من معرفة عرض الصندوق الصوتي حيث وجده موضوعا على الجانب . هذا ويرجع تاريخ هاتين الآتين التورتيتين الى عصر فجر السلالات الثالث (= عصر سلالة اور الاولى) اي في حدود ٢٤٥٠ ق . م . واطافة الى

هذه القطع الأصلية ، جاءتنا مشاهد منقوشة لهذه الآلة على بعض الأختام الاسطوانية^(٢١٨) التي يعود واحد منها للمملكة السومرية بو - آ - بي (شبعاد) وهي ترجع في زمنها الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) .

وفي العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق . م) الذي أعقب انتهاء العصر السومري القديم استمر استعمال هذا النوع من آلة الجنك السومرية ذات الصندوق الصوتي الذي يشبه الزورق حيث نراها منقوشة على ختم اسطواني^(٢١٩) يعود الى العصر الأكدي . وآلة الجنك في هذا الختم الأكدي لا تختلف ، من حيث الشكل العام ومن حيث طريقة العزف ، عن آلات العصر السابق (فجر السلالات الثالث) كما ان حامل الأوتار هو الآخر ينتهي في الأعلى بانتفاخ يشبه رأس المسمار . وتحمل هذه الآلة في الختم الأكدي على سبعة أوتار كما ان العزف عليها بدون ريشة اي بوساطة الأصابع مباشرة كما كان الحال عليه في العصور الماضية .

واستنادا الى ما هو موجود من آثار موسيقية منشورة في الوقت الحاضر ، نستطيع ان نقول ان هذا الشكل من آلة الجنك السومرية وهو الشكل المقوس قد توقف وزال من الاستعمال بعد العصر الأكدي وحل محله في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) شكل آخر من آلة الجنك وهو المعروف بالجنك الزاوي نسبة الى الزاوية الناشئة من تلاقي حامل الأوتار مع الصندوق الصوتي . وتشير الآثار الموسيقية التي اثبتت ظهور الجنك الزاوي لأول مرة في العراق في العصر البابلي القديم ، ان العزف عليها كان بوساطة المضرب او بدونه وانها كانت أمام العازف في وضع يجعل أوتارها عمودية نازلة من أعلى الى أسفل او ان يحمل العازف آله تحت ابطه ويعزف عليها بحيث تكون الأوتار بوضعية افقية . ونعرض هنا أثرين موسيقيين يوضحان الوضعيتين المختلفتين لآلة الجنك الزاوي في العصر البابلي القديم . ففي لوح طيني من مدينة لارسا^(٢٢٠) الواقعة في جنوب العراق ، نقش مشهد بارز يمثل مجلس شراب تشترك فيه عازقة على آلة الجنك الزاوي التي تضعها على ركبته بصورة عمودية وتسندها بكتفها الأيسر . الصندوق الصوتي لهذه الآلة طويل ومحدب وفي نهايته السفلى يتصل به حامل الأوتار المنتهي بانتفاخ يشبه رأس المسمار او (الفطر) على غرار ما لاحظناه في آلة الجنك السومرية والأكدية . تحتوي هذه الآلة هنا في هذا الأثر على أربعة أوتار وهي تتدلى من حامل الأوتار الى الأسفل . وهذا الأثر البابلي القديم هو أقدم أثر لتدلي الأوتار من حامل الأوتار المشدودة فيه الى الأسفل وهذا ما سوف

نشاهده أيضا في آلة الجنك الآشورية . أما الوضعية الثانية وهي التي يتأبط فيها العازف آلة الجنك الزاوي تحت ابطه فنشاهدها في مجموعة من الآثار^(١٠٠) منها لوح طيني من تل أسمر (اشنونا) في منطقة ديبالى ، عليه مشهد بارز لعازف هذه الآلة التي يتأبطها تحت ابطه الأيسر وهو في حالة الوقوف . القسم الخلفي للصندوق الصوتي أوسع من القسم الأمامي وحامل الأوتار متعامد مع الصندوق الصوتي الذي هو في وضع افقي . تحتوي الآلة في هذا الأثر على سبعة أوتار ويستعمل العازف في العزف عليها المضرب الصغير .

وفي العصر البابلي الوسيط (القرن الخامس عشر - القرن الثاني عشر ق . م) الذي أعقب العصر البابلي القديم (عصر حمورابي) استمر استعمال الجنك الزاوي حيث نرى هذه الآلة الوترية في مشهد منحوت بالنحت البارز يمثل الهة جالسة وفي حضرتها يقف الملك مليشيوخو (مليشيباك الثاني ١١٩١ - ١١٧٧ ق . م) الذي يقود ابنته لتقديمها الى الالهة ننا . وتحمل ابنة الملك في هذا المشهد آلة الجنك الزاوي على صدرها وكتفها الأيسر^(١٠١) . ومن العصر الآشوري الوسيط (حوالي ١٦٠٠ - ٩١١ ق . م) جاءنا مشط من العاج عثر عليه في آشور^(١٠٢) يعود في تاريخه - حسب رأي مورتيكات -^(١٠٣) الى القرن الرابع عشر ق . م . يحتوي هذا المشط على مشهد منقوش بطريقة التحزيز يتألف من (٤) أشخاص اثنان منهم أمام النخلة الموجودة في الوسط واثنان خلف النخلة . في أول المشهد من اليسار نشاهد القسم العلوي لانسان يحمل آلة الجنك الزاوي التي تتدلى أوتارها الى الأسفل على غرار ما شاهدناه عند البابليين في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) .

وترينا الآثار الموسيقية للعصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق . م) شكلين متقاربين لآلة الجنك الزاوي الآشورية وفي وضعيتين مختلفتين أثناء العزف على غرار ما كان معروفا في العصر البابلي القديم . ففي الشكل الأول يكون السطح الخلفي للصندوق الصوتي مقوسا وحامل الأوتار في وضع افقي أما الصندوق الصوتي فيكون في وضع عمودي . والنوع الثاني يحتوي على صندوق صوتي قسمه الأمامي مائل الى الأعلى وهو أضيق من القسم الخلفي ، وان العازف يحمل آلة بصورة افقية (شكل ١٦) بحيث يكون حامل الأوتار في وضع عمودي^(١٠٤) . ونوضح هذا على ضوء الأثرين التاليين : منحوتة جدارية من الألبستر (رخام) عثر عليها في قصر الملك الآشوري آشور ناصر بال (٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م) في نمرود^(١٠٥) وقد نقش عليها مشهد بالنحت البارز يمثل الملك

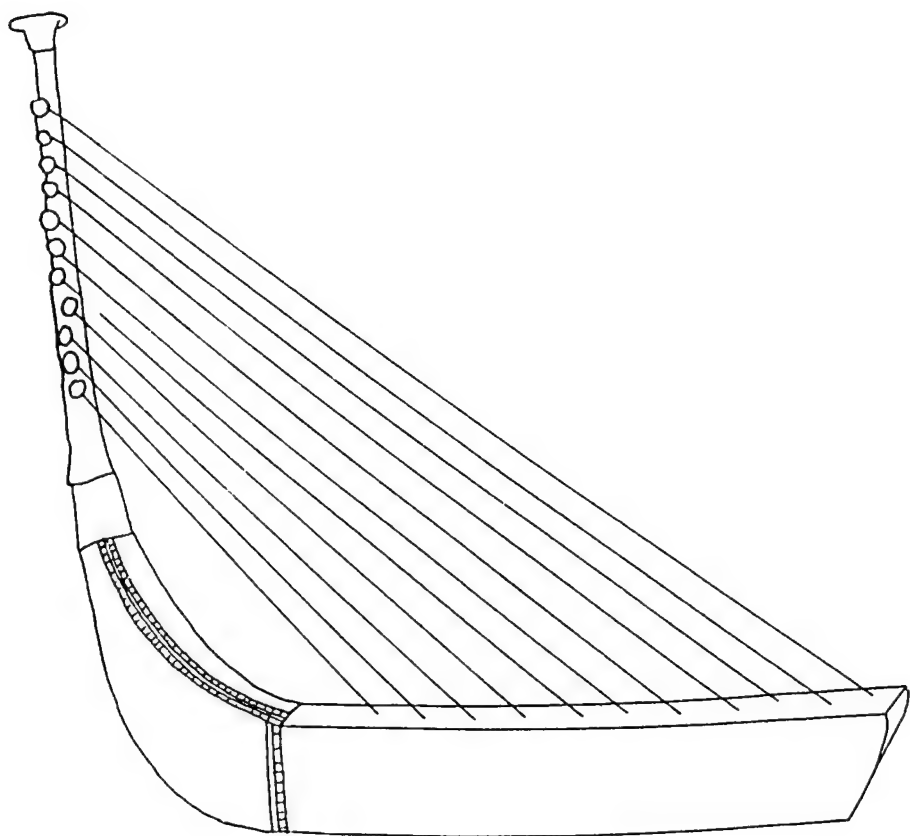
المذكور ويقف في حضرته رجال حاشيته وخدمه وعازفان يعزف كل واحد منهما على آلة الجنك الزاوي التي حملها على جنبه الأيسر بوساطة نطاق ويسندها بذراعه الأيسر بحيث يكون الصندوق الصوتي في وضع أفقي وحامل الأوتار في اتجاه من الأعلى الى الأسفل وهو ينتهي في الأعلى بقطعة تشبه كف الانسان . ويلاحظ ان العازف الآشوري يستعمل مضربا أطول بكثير من المضرب البابلي في العزف على هذه الآلة . ويبلغ عدد أوتار هذه الآلة الآشورية حوالي اثني عشر وترًا . أما الأثر الثاني فهو منحوتة جدارية رخامية تعود لعهد الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق . م) ، عثر عليها في نينوى^(٢٠) وهي موجودة في المتحف البريطاني وتحتوي على مشهد منحوت بالنحت البارز يشترك فيه ثلاثة عازفين الأول يعزف على الكنارة والثاني يعزف على آلة الجنك الزاوي والثالث ينفخ في الناي، المزودج . والجنك هنا محمولة الى الجانب الأيسر في وضع عمودي حيث يكون اتجاه الأوتار والصندوق الصوتي من أعلى الى أسفل أما حامل الأوتار فهو في وضع أفقي وتتدلى مئة الأوتار الى الأسفل والعازف هنا لا يستعمل المضرب في العزف على الأوتار بل يستعمل اصابعه مباشرة .

هذا وما يجدر ذكره هو ان آلة الجنك الزاوي في العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق . م) تشبه تماما آلة الجنك البابلية في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) من حيث الشكل والوضعية أثناء العزف - افقية وعمودية - وطريقة العزف بالمضرب او بدونه سوى ان المضرب الآشوري هو أطول بكثير من المضرب البابلي . ويختلف القسم العلوي من حامل الأوتار الآشوري عن البابلي حيث أصبح حامل الأوتار الآشوري ينتهي في أعلاه بشكل كف يد الانسان نراه في العصر البابلي القديم كان بشكل انتفاخ يشبه رأس المسمار او (الفطر) . كما ان عدد الأوتار في آلة الجنك الآشورية قد ازداد وأصبح في النوع العمودي (١٥ - ٢٢ وترًا) وفي النوع الأفقي (٨ - ١٢ وترًا) . وفي آثار العصر البابلي الحديث (حوالي ١٠٠٠ - ٥٣٩ ق . م) نشاهد آلة الجنك الزاوي في عدد من الدمى الطينية التي جاءتنا من نمر^(٢١) وكيش^(٢٢) ومواقع غير معروفة^(٢٣) . وتمثل هذه الدمى امرأة تحمل على جانبها الأيسر آلة الجنك الزاوي بوضعية أصبح فيها الصندوق الصوتي ممتدًا من أعلى الى أسفل وحامل الأوتار في وضع أفقي ولكن لا يرى منه إلا النهاية الأمامية التي عملت بشكل دائري يشبه رأس المسمار أحيانا لأن الفنان قد نقش هذه الآلة الوترية منظورا إليها من الأمام الأمر الذي جعل الأوتار تظهر

وكانها وتر واحد .

واستمر استعمال الجنك الزاوي في العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق . م)
والعصر الفرثي (٢٤٧ ق . م - ٢٢٦ م) كما ثبت ذلك دمي الطين التي عثر عليها في
بابل^(٣٣) والوركاء^(٣٤) وكيش^(٣٥) وسلوقيا^(٣٦) ومواقع أخرى . وتمثل هذه الدمي امرأة تحمل
آلة الجنك الزاوي أمام كتفها الأيسر بحيث يكون الصندوق الصوتي موازيا لجسم العازفة
أما حامل الأوتار فيكون الى الأسفل في وضع افقي . ومن الامور الملفتة للنظر في بعض
دمي هذا العصر ان الصندوق الصوتي لآلة الجنك الزاوي ينتهي في الأعلى برأس منحني الى
الداخل وهو بشكل رأس الطير . ومثل هذه النهاية نجدها في قطع أثرية موسيقية تعود الى
العصر الاسلامي وخاصة القرن الثالث عشر^(٣٧) . هذا وقد أدى الشكل الزاوي لآلة
الجنك الى جعل أوتارها أكثر اختلافا في الطول مما كانت عليه في الشكل المنحني الأمر الذي
أدى الى جعل الوتر القريب من الزاوية هو أقصر الأوتار والوتر الخارجي الأخير أطولها .

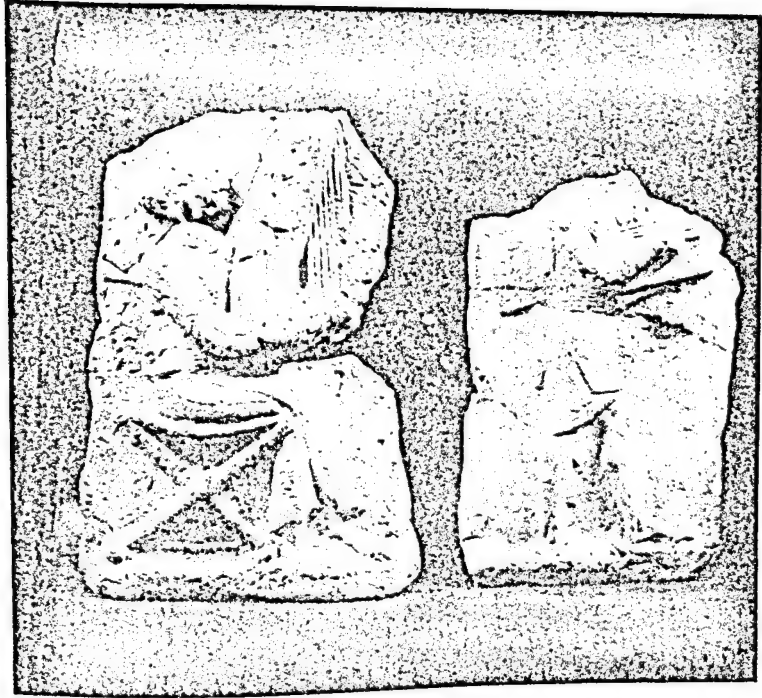
ان هذا الاستعراض السريع لآلة الجنك (harp) والمعزز بالشواهد الأثرية يثبت
عراقة وأصالة هذه الآلة وان أقدم وأول ظهور لها كان عند السومريين في عصر الوركاء في
(٣٠٠٠) سنة قبل الميلاد وظلت في الاستعمال لدى سكان العراق القدامى عبر مختلف
العصور فاستعملها السومريون والأكديون والبابليون والكشيون والآشوريون والكلدانيون
والسلوقيون والفرثيون في عصور ما قبل الاسلام ثم استمر استعمالها في العصور الاسلامية
العربية . وخلال هذا التاريخ الطويل للآلة حدث تطور فيها من حيث الشكل وعدد
الأوتار ، فرأينا الشكل المقوس للآلة عند السومريين والأكديين ثم ظهر الشكل الزاوي عند
البابليين في عصر حورابي وظل هو الشكل الوحيد السائد والمسيطر للآلة والذي استمر
أيضا في العصور الاسلامية . أما من حيث الأوتار فنرى انها قد بدأت بـ (٣) أوتار ثم
ازدادت أوتارها حتى وصل عددها عند الآشوريين الى (٢٢) وترا . ولم يقتصر استعمال
هذه الآلة على العراق فقط بل نرى الاقطار المجاورة والقرية قد اقتبست من العراق آلة
الجنك الزاوي حتى وصلت الى أوروبا كما سيثبت لنا ذلك من معالجة هذه الآلة في الأقطار
الآخرى .



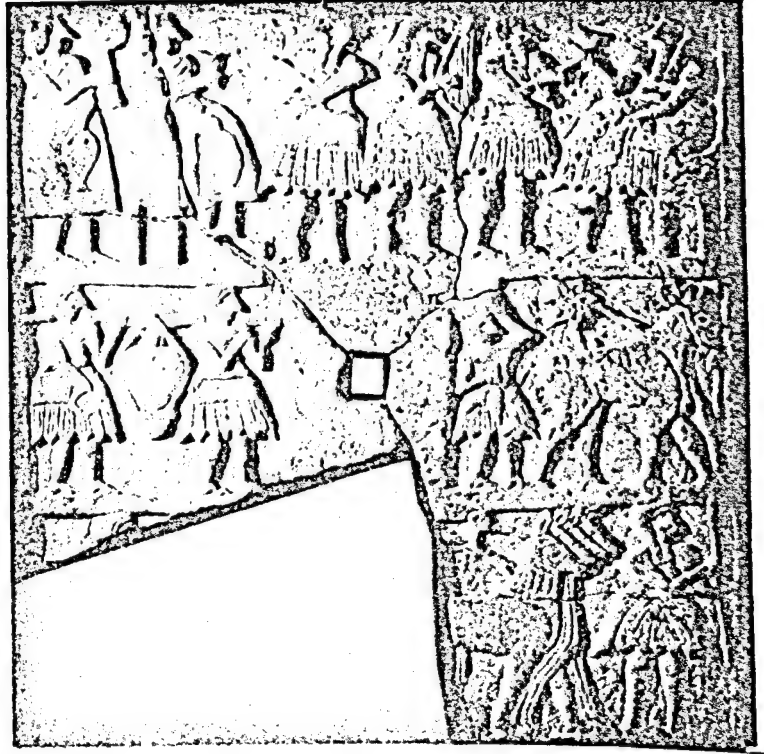
شكل ١٥



شكل ١٦



لوحان فخاريان عليهما مشهد بارز للمزف على آلة الجنك (Harp) البابلية . العازف اليمين يتأبط آتة تحت ابطه الایسر وهو يستعمل المضرب الصغير في المزف . اما العازف الجالس فقد وضع آتة امام صدره . ويرجع تاريخهما الى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م) . في المتحف العراقي .



منحوتة سومرية يرجع تاريخها الى حوالي ٢٦٠٠ ق م. وهي في المتحف العراقي . في القسم الايمن من مشهد
الافريز العلوي يشاهد عازف على آلة الجثك المقوسة (arched harp) .

مقارنات

مصر :

تشير الآثار الموسيقية لوادي النيل الى وجود الشككين لآلة الجنك وهما الجنك المنحني والجنك الزاوي . ان أقدم ظهور للشكل الأول في مصر كان في عصر الاسرة الرابعة^(٢٦٥) حوالي (٢٧٢٣ - ٢٥٦٣ ق. م) بينما في العراق كان في عصر الوركاء (٣٠٠٠ - ٢٨٠٠ ق. م) . أما الشكل الثاني فان ظهوره لأول مرة في مصر كان في عهد امنحوتب الثاني (١٤٣٦ - ١٤١٣ ق. م) بينما في العراق كان في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) . ويقول الباحث الألماني هيكممان^(٢٦٦) المشهور بوفرة انتاجه العلمي في الآثار الموسيقية المصرية ، ان مصر قد اقتبست هذا الشكل من آلة الجنك وهو الشكل الزاوي من العراق أي ان هذه الآلة (الجنك الزاوي) ليست مصرية الأصل بل انها مقتبسة وهذا الرأي نجده في مؤلفات كل من غالبن^(٢٦٧) وفيكنر^(٢٦٨) وكرادينفتر^(٢٦٩) ورعمر^(٢٧٠) وشتاودر^(٢٧١) . وهذه البحوث الأجنبية تدحض ولا شك قول كل من الدكتور محمود أحمد الحفني^(٢٧٢) وانتقلت هذه الآلات من مصر حتى عمت سائر الممالك القديمة ثم انتقلت منها الى اوربا في العصور الوسطى^(٢٧٣) . وتنفى كذلك قول سعيد عزت الذي يذكر عن هذه الآلة بأنها « آلة يرجع عهدها الأول الى الفراعنة المصريين »^(٢٧٤) . هذا وان الآثار المصرية^(٢٧٥) لآلة الجنك الزاوي ترينا انتهاء القسم العلوي برأس طير او بروز بشكل رأس المسمار . أما عدد الأوتار لهذا الشكل من الآلة في وادي النيل فكان (٩ - ١١) . علما بأنه قد تم العثور على آلة أصلية للجنك الزاوي تعود الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ورقمها في متحف القاهرة هو (٦٩٤٠٧) .

سوريا وفلسطين :

ان هذه المنطقة الخاصة بآلة الجنك^(٢٧٦) هي من عصور متأخرة جدا بالنسبة لآثار العراق القديم . يثبت انها تعود الى العصر الهلنستي وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير في يوم ٣ / ٦ / ٣٢٣ ق. م واقتسام امبراطوريته بين قواده الأربعة .

ايران :

ان أقدم أثر من ايران يرينا استخدام الجنك المنحني هو عبارة عن طبعة ختم اسطواني عثر عليها في جوخه ميش^(٢٧١) ويرجع تاريخ هذا الختم الى نهاية عصر الوركاء . وآلة الجنك هنا لا تختلف عن آلة العراق القديم التي كان تاريخ ظهورها أقدم زمنا . أما الشكل الثاني للآلة وهو الجنك الزاوي في ايران ، فنجد في آثار العصور اللاحقة التي تعود الى القرن العاشر والقرن التاسع والقرن الثامن قبل الميلاد^(٢٧٢) وهو ما يقابل العصر الآشوري الحديث في تاريخ العراق القديم .

بلاد الاغريق :

يرى فيگنر^(٢٧٣) (Wegner) ان آلة الجنك هي الآلة الوترية الأكثر والأبعد انتشارا من آلات الشرق القديم والتي تعرف عليها الاغريق مباشرة عن طريق انتشارهم الواسع خارج وطنهم وهو العصر الذي يقابل العصر الآشوري الأخير حيث جاءت منه آلات الجنك الزاوي التي اقتبسها الاغريق . كما ان فريدريش بين^(٢٧٤) (F. Böhn) هو الآخر يؤكد أصالة آلة الجنك في الشرق القديم ويقارن آلة الجنك الاغريقية بآلة الجنك الآشورية .

بلاد الرومان :

وآلة الجنك الزاوي قد أصبحت من الآلات المحببة والمفضلة عند الرومان خاصة في موسيقى البيوت والحفلات ، وهي كما يرى فلايشهاور^(٢٧٥) آلة من الشرق أي ليست رومانية وان توسعهم خارج وطنهم ووجودهم في مصر وتركيا وسوريا وغيرها من المقاطعات التي احتلوها ، قد جعلهم يحتفون على هذه الآلة حيث انتقل بعض الموسيقيين الأجانب^(٢٧٦) في بداية القرن الثاني قبل الميلاد الى روما مع آلاتهم ومنها الجنك الزاوي .

الجنك في اوربا :

انتقلت آلة الجنك الزاوي من الشرق الى اوربا^(٢٧٧) في العصور الوسطى حيث استعملتها جماعات (التروبادور) و (المينازنجر) . والواقع ان اوربا قد أدخلت

التحسينات التقنية على هذه الآلة مثل الدواسات (پدال pedal) الفردية ثم الزوجية وعندئذ استخدمت في الفرق السمفونية^(٢٨٧) .

خلاصة :

ان هذه المعالجة المعززة بالشواهد الأثرية ونتائج البحوث العلمية ، قد أثبتت ان أقدم ظهور لآلة الجنك في العالم القديم كان في العراق قبل غيره من الأقطار وذلك في عصر الوركاء (٣٠٠٠ ق. م) . ومن العراق انتقلت آلة الجنك الزاوي الى الأقطار المجاورة والقريبة حتى وصلت الى اوربا في العصور الوسطى حيث لا تزال الجنك (harp) التي طورتها اوربا ، مستعملة حتى يومنا هذا .

ونستنتج من الآثار الموسيقية الخاصة بهذه الآلة ومن النصوص المسمارية التي ذكرتها ، ان آلة الجنك في العراق القديم كانت تعزف في المناسبات التالية :

- ١ - مصاحبة المصارعة السومرية في حوالي ٢٦٠٠ ق. م .
- ٢ - المشاركة في الاحتفالات والأعياد والمناسبات العامة .
- ٣ - المشاركة في المناسبات الدينية الفردية والعامة .
- ٤ - المشاركة في احتفالات النصر على الأعداء .
- ٥ - المشاركة في دفن الموق .
- ٦ - العزف في المناسبات الحزينة .

هذا وان العازفين على آلة الجنك كانوا من النساء والرجال . وهي آلة منفردة كما انها كانت تشارك في الفرق الموسيقية المختلفة . ان الآثار الموسيقية تثبت استعمال ووجود هذه الآلة في العراق القديم عبر كافة عصوره التاريخية قبل الاسلام وفي العصور الاسلامية بعكس الأقطار الاخرى حيث كانت فيها في عصور لاحقة وقليلة وهذا يثبت أصالة وعراقة هذه الآلة في العراق واستمراريتها المتواصلة فيه .

الكنارة :

ترجع التسمية العربية كنارة (بكسر الكاف وتشديد النون) في أصلها اللغوي الى الاسم البابلي كناروم (Kinnarum) حيث ورد هذا الاسم في الكتابات المسمارية^(٢٨٦) من عصر حمورابي (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م) . وانتقلت هذه التسمية فيما بعد الى اللغة المصرية القديمة بصيغة (كثر) والى اللغة العبرية بصيغة (كنور Kinnor)^(٢٨٧) وبصيغة كنورا (kinnora) في اللغة الآرامية . لقد أخطأ الدكتور محمود أحمد الحفني^(٢٨٨) عندما كتب يقول ان التسمية العربية كنارة مشتقة من التسمية المصرية القديمة كثر (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة) ويعود سبب وقوع الحفني في هذا الخطأ انه لا يعرف ان تسمية هذه الآلة كناروم قد وردت كما قلنا ، في الكتابات المسمارية في العصر البابلي القديم . هذا ولا تزال الكلمة العربية كنارة مستعملة في الوقت الحاضر في بعض الأجزاء من الهند^(٢٨٩) .

وحول كلمة القيثارة نود ان نقول ما يلي : ان الدراسات اللغوية قد توصلت الى ان الترجمة اليونانية للتوراة من القرن الثالث او الثاني قبل الميلاد والمعروفة باسم الترجمة السبعينية (Septuagint) قد ترجمت الكلمة العبرية كنور (kinnor) بكلمة (kithara) واثيانا بكلمة (kinnyra) أما الترجمة اللاتينية المعروفة باسم (Vulgate) التي قام بها القديس جيروم (٣٤٥ - ٤٢٠ م) للتوراة فقد ترجمت الكلمة العبرية كنور بكلمة (cithara) . هذا وقد أوضح الكتاب الاغريق القدامى ان كلمة (kinnyra) - وهي كلمة فينيقية - هي الكلمة (kithara)^(٢٩٠) . هذا وحيث ان الكلمة الفينيقية (Kinnyra) والكلمة العبرية (kinnor) والكلمة الآرامية (kinnora) ترجع في أصلها الى الكلمة البابلية (kinnarum) لذا يمكن القول ان الكلمة الاغريقية (kithara) في أصلها ترجع الى الكلمة البابلية وعلى هذا فان الكلمة العربية (قيثارة) المأخوذة من الكلمة الاغريقية قد وجدت أصلها في الكلمة العربية كنارة المستعملة في المراجع العربية القديمة والتي ترجع في أصلها الى الكلمة البابلية كناروم (kinnarum) .

والكنارة آلة موسيقية وترية تتألف من :

- ١ - صندوق صوتي .
- ٢ - ساقين جانبيين الأول يخرج من مقدمة الصندوق الصوتي والثاني من مؤخرة

الصندوق الصوتي .

٣ - حامل الأوتار الافقي والموازي تقريبا للصندوق الصوتي وهو الذي يصل ما بين الساقين الجانبيين وتنزل منه الأوتار الى الأسفل .

ان أهم ما يميز الكنتارة عن الجنك (harp) هو ان حامل الأوتار في الكنتارة يكون موازيا للصندوق الصوتي وبوضع افقي ويربط ما بين الساقين الجانبيين اللذين يخرجان من مقدمة ومؤخرة الصندوق الصوتي الى الأعلى أي ان حامل الأوتار لا يتصل بالصندوق الصوتي بعكس آلة الجنك حيث ان حامل الأوتار يخرج من الصندوق الصوتي مباشرة بصورة منحنية او يكون زاوية مع الصندوق الصوتي . هذا ونلاحظ ان الكثير من الكتب الأجنبية والعربية تخلط في الاستعمال ما بين كلمة لاير (كنتارة) وكلمة (harp) .

ان أقدم الآثار العراقية التي تحمل مشهدا لآلة الكنتارة تعود الى عصر فجر السلاطات الأول الذي أعقب عصر جمدة نصر (٢٨٠٠ - ٢٧٠٠ ق . م) . لقد جاءت هذه الآثار من مدينة فاره^(٢٨) واور^(٢٩) وهي عبارة عن طبعات أختام اسطوانية تحمل مشاهد العزف على آلة الكنتارة . واذا ما تأملنا في هذه النقوش لرأينا ان الكنتارة في أول ظهور لها كانت تمتاز بما يلي :

١ - ان الصندوق الصوتي للكنتارة في أول ظهورها كان بهيئة الحيوان وغالبا ما كان يمثل الثور .

٢ - احتواء الصندوق الصوتي على ركائز تقوم مقام أرجل الحيوان .

٣ - ان الساقين الجانبيين الموصولين ما بين الصندوق الصوتي وحامل الأوتار العلوي غالبا ما يكونان متناظرين في الاتجاه وحيانا قليلة يكونان في حالة غير متناظرة كأن يكون أحد الساقين عمودا على الصندوق الصوتي والثاني يكون مائلا الى الخارج .

٤ - تحتوي الكنتارة في دورها الأول على (٤) أوتار مشدودة بصورة متوازية وتثبت أطرافها السفلى في ظهر الحيوان أي الحافة العليا للصندوق الصوتي .

٥ - ان العزف على الكنتارة كان في بداية الأمر بالاصبع مباشرة أي بدون استخدام المضرب .

٦ - ان العزف على هذه الآلة كان يتم اما في حالة الجلوس او الوقوف .

ويقف المرء على التطور الذي أصاب الكنتارة عبر تاريخها الطويل من استعراض الآثار الخاصة بها سواء كانت آلات أصلية او مشاهد ورسوم لها منقوشة . ونبدأ معالجتنا

لهذا الموضوع بالكنارات الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور والبالغ عددها (٩) إلا انها غير كاملة بسبب التلف الذي أصابها من جراء بقائها داخل القبور مدة تزيد على أربعة آلاف سنة . ولعل من أحسن الكنارات السومرية هي الكنارة الذهبية المعروضة في القاعة السومرية من المتحف العراقي والتي عثر عليها في القبر رقم (PG ١٢٣٧) مع آلات وترية أخرى و (٧٤) هيكلًا عظيمًا تعود معظمها للنساء^(١١١) . كان الصندوق الصوتي للكنارة الذهبية مصنوعًا من الخشب الذي عثر على بقاياه المتفسخة . ويعتقد المنقب وولي ان هذا الخشب كان من خشب الارز . يبلغ طول الصندوق الصوتي من الأسفل ٦٥ سم وارتفاعه ٣٣ سم وسمكه ٨ سم . أما طول القيثاره بأكملها هو وارتفاعها ١,٢٠ م . والواقع ان الواجهة الأمامية الرفيعة للصندوق الصوتي والكائنة تحت رأس الثور الذهبي قد وجدت كاملة وهي مطعمة بالمحار بحيث ساعدت على اعطاء السمك الصحيح للصندوق الصوتي عند صنعه من خشب حديث في مختبر المتحف . ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة الذهبية كان مزخرفًا بشريط مؤلف من قطع صغيرة من المحار وحجر اللازورد (الحجر الأزرق) والحجر الأحمر والأبيض بحيث كونت هذه القطع الحجرية المختلفة الألوان ، أشكالًا هندسية قوامها المربعات والمعينات . ويخرج من أعلى مقدمة ومؤخرة الصندوق الصوتي ساقان جانبيان بصورة مائلة ويبلغ ارتفاع الساق الخلفي منها ٨٨,٥ سم ويربط ما بينهما في الأعلى انبوب خشبي مدور نصفه الأمامي مكسوقشرة من الفضة أما النصف الخلفي منه فقد كان بدون اكساء حيث لم يعثر على بقايا مادة الاكساء . ويبلغ طول حامل الأوتار العلوي ١,١٣٧ م وهو يكاد يوازي الصندوق الصوتي ويبرز عن الساقين الجانبيين المتصلين به في المقدمة والمؤخرة بمقدار (٥ سم) . وتكسو الساقين الجانبيين شرائط ذهبية وتطعيم بقطع مثلثة الشكل ومن أحجار ذات ألوان مختلفة . ويلاحظ بالقرب من منتصف القاعدة السفلى للصندوق الصوتي وجود فتحة صغيرة فوقها (٧) خطوط حمراء و (٨) خطوط بيضاء وهي مستقيمة ومتوازية واتجاهها من أعلى الى أسفل . وتشير هذه الخطوط البيضاء الثمانية حسب رأي المنقب^(١١٢) وگالبن^(١١٣) وزاكس^(١١٤) وفريدريش بين^(١١٥) وشتاودر^(١١٦) وهارتمان^(١١٧) وبارو^(١١٨) وبارنيت^(١١٩) وكونستانزه شميت - كولينت^(١٢٠) وصبحي أنور رشيد^(١٢١) الى عدد الأوتار التي كانت تحتوي عليها الكنارة الذهبية لوجود هذه الخطوط البيضاء المتوازية فوق الفتحة الصغيرة التي تتجمع فيها الأوتار بعد نزولها من الأعلى . وما يؤسف له ان دليل المتحف العراقي الصادر

بعنوان كنوز المتحف العراقي ، بغداد ١٩٧٢ للدكتور فرج بصره جي ، قد احتوى على خطاين بخصوص الكنارة الذهبية الاول يتعلق بعدد أوتارها حيث ذكر - خلافا لجميع العلماء المختصين المذكورين أعلاه - انها تحتوي على (١١) وترا ، والثاني فيما يخص موقع العثور عليها حيث ذكر انها قد وجدت في قبر شبعاد^(٣٠٦) علما بأن قبر شبعاد (القراءة الحديثة بو-آ-بي) يحمل الرقم (٨٠٠) بينما يذكر المنقب وولي الذي عثر على الكنارة الذهبية انه وجدها في القبر رقم (١٢٣٧) أي ليس في قبر (شبعاد) كما يذكر دليل المتحف العراقي . والغريب ان دليل المتحف العراقي قد نشر صورة فوتوغرافية^(٣٠٧) للكنارة الذهبية وهي تحتوي على (٧) أوتار وليس (١١) وترا كما هو وارد في الصفحة ١٦٩ من الدليل . هذا ويوجد قرب مؤخرة الصندوق الصوتي وفي الحافة العليا منه تقوس للدلالة على ظهر الحيوان . وبرز من أعلى مقدمة الصندوق الصوتي رأس الثور المصنوع من الذهب الخالص وعينه مطعمة بالحجر الأزرق (اللازورد) والحجر الأبيض . ورأس الثور الذهبي هو الذي أعطى التسمية للآلة وجعلها تعرف في المراجع باسم الكنارة الذهبية او القيثاره الذهبية . هذا ويرجع تاريخ هذه الكنارة الى (٢٤٥٠ ق. م) أي قبل (٤٤٣٠) سنة من الآن . ويقول شتاودر^(٣٠٨) ان أهم ما يميز الكنارة السومرية هو علاقتها بالثور حيث نرى ان صندوقها الصوتي كان يصنع بهيئة الثور او اتصال رأس الثور فقط بمقدمة الصندوق الصوتي . وعلى شتاودر رأيه هذا بقوله ان الثور كان مقدسا في بلاد ما بين النهرين منذ العصور القديمة وان صورته كانت رمزا للخصوبة كما ان قرون الثور كانت تحلي تيجان الآلهة في العراق وترمز الى قوتها . أما الدكتور هارتمان^(٣٠٩) فقد ذكرت ان من ألقاب الآلهة هي (الثور) و (الثور الكبير) و (ثور السماء) أما من صفات الآلهات وبصورة خاصة اينانا فكانت (البقرة البرية) . وحول الثور والكنارة كتب الدكتور فوزي رشيد ما يلي :

« لقد زين السومريون كما هو معروف مقدمات قيثاراتهم برأس الثور او البقرة وهذه الناحية قد أثارت تساؤلات عدد من الباحثين لذلك فقد حاول بعضهم توضيح العلاقة التي يمكن ان تربط بين الثور والبقرة والقيثاره . والرأي الذي توصلوا اليه هو ان الثور يجسد الاله تموز والبقرة تجسد الالهة اينانا (عشتار) ولذلك زين رأسها مقدمة القيثاره . والواقع ان هذا التفسير لوحده لا يكفي لتبرير الموضوع لأن علاقة الاله تموز والالهة عشتار لا ترتبط مباشرة بالقيثاره ولا تقتصر عليها فقط ، فلماذا يصوران عليها بصورة خاصة ولا يصوران على بقية الآلات الموسيقية والآثار المتعلقة بهذين الالهين . من خلال النصوص المسمارية الدينية

تبين لنا بصورة لا تقبل الشك ان عملية تقديم القرابين الى الالهة وبالاخص عندما يكون القربان ثورا او بقرة كان يرافقها العزف على القيثارة وذلك من أجل ان تخفف أنغامها من حدة خوار الثور او البقرة أثناء ذبحهما . هذا واذا ما علمنا بأن عملية تقديم القربان الحيواني تعني أكل اللحم ، فان ذلك يؤكد ان ذبح الثور او البقرة كان يعتبر من الأحداث المهمة في حياة الأقدمين . وما دام وجود القيثارة من مستلزمات هذا الحدث المهم لذلك صارت العلاقة بينهما وثيقة فزودت مقدماتها بواحد من رأسيهما «^(٣٠)» .

ونحن نرى ان رأي الدكتور فوزي غير وارد ولا نؤيده للأسباب التالية :

١ - ان علاقة الموسيقى في عملية تقديم القرابين هي مع الاله مباشرة بغية ادخال الفرح والسرور الى قلبه والحصول على رضاه وعطفه أي ان دور الموسيقى هنا ليس للتخفيف من حدة خوار الثور او البقرة أثناء الذبح .

٢ - ان النصوص الدينية السومرية تحتوي على مقارنات بين صوت آلات موسيقية مختلفة وصوت الثور . فقد وصفت قيثارة معبد (انينو) في لگش (تل الهباء) بخوار الثور كما ورد ذلك في الاسطوانة المعلمة بحرف (A) العائدة الى كوديا^(٣١) . وعلى هذا فان وجود رأس الثور في مقدمة القيثارة هو تجسيد لهذه النصوص المعبرة عن عقائد الناس آنذاك .

٣ - ان الأهمية الدينية للثور عند سكان العراق القدامى منذ عصور ما قبل التاريخ هي التي أدت الى إيجاد رابطة بينه وبين القيثارة بحيث دخل في تكوين الصندوق الصوتي لها .

والقيثارة السومرية الثانية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور هي القيثارة الفضية^(٣٢) المعروضة في المتحف البريطاني . ان جميع جسم الكنارة كان مكسوا بقشرة فضية ولهذا عرفت في المراجع باسم (القيثارة الفضية) . لقد عثر على هذه القيثارة في القبر رقم (١٢٣٧ PG) وهونفس القبر الذي وجدت فيه القيثارة الذهبية المعروفة في المتحف العراقي وقد أصاب التأكد جميع القشرة الفضية لهذه القيثارة إلا ان رأس الثور وقطع الموزاييك التي بقت سالمة من التلف قد ساعد على إعادة تركيب الآلة . وفي هذه القيثارة عثر لأول مرة على الملاوي (المفاتيح) العائدة لها وكان عددها (١١) مفتاحا مصنوعة من الفضة أيضا وبدخلها انبوب خشبي وقد وجدت وهي ملصقة بالنصف الخلفي من حامل

الأوتار . يبلغ ارتفاع هذه الآلة ١,٠٦ م وطولها ٩٧,٠٠ م . وقد جرت في السنوات الأخيرة في مختبر المتحف البريطاني عملية ارجاع البريق الفضي الى القيثارة دون المساس او عموما عليها من نقوش او آثار واعيد عرضها مجددا . ويلاحظ في هذه القيثارة الفضية ان مكان نزول أوتارها مع الملاوي (المفاتيح) هو النصف الخلفي من حامل الأوتار العلوي المتصل بشكل مائل بالرأس العلوي للساق الأمامي والخلفي الخارجين من الصندوق الصوتي وهما ليسا متساويين في الارتفاع الأمر الذي أدى الى الميلان وبالتالي الى اختلاف طول الأوتار . وهذا الوضع لا يختلف عما كانت عليه القيثارة الذهبية سوى اختلاف عدد الأوتار . والواقع ان العثور على (١١) مفتاحاً (ملاوي جمع ملوي) ليس معناه ان جميع القيثارات يجب ان تحتوي على نفس العدد من الأوتار . ففي الوقت الحاضر نشاهد آلة سنطور وهي تحتوي على (٩٢) وترًا وسنطوراً آخر يحتوي على (١٠٠) وتر ، وهناك عود يحتوي على (٥) أوتار واخر على (٦) أوتار وهكذا كان الحال قديما حيث نرى القيثارة الفضية وهي تحتوي على (١١) وترًا والقيثارة الذهبية تحتوي على (٨) أوتار .

ان الآلة الموسيقية الأصلية هي التي تكون أساس انطلاقنا في فهم وتفسير امور الآلات الاخرى التي ينقشها نحاثون تغيب عنهم النواحي الموسيقية الدقيقة من حيث عدد الأوتار ومكان نزولها وتجمعها في الأسفل وهو أمر لا يختلف عما هو موجود في الوقت الحاضر عند فنانينا التشكيليين عندما ينحتون او يرسمون مشهدا موسيقيا .

والقيثارة الفضية السومرية هي الاخرى نرجع في تاريخها الى ما قبل (٤٤٠٠) سنة من الآن وهي تعود الى العصر المعروف باسم سلاله أور الاولى (عصر فجر السلالات الثالث ٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) . وفي القبر (١١٥١) عثر على أجزاء لقيثارة اخرى عرفت باسم (القيثارة الجبسية)^(٣٩) حيث وجد رأس الثور البرونزي وقطعة مطعمة بالمحار . ولقد تمكن المنقب وولي من الحصول على الشكل والحجم الأصلي لهذه الكنارة وذلك بسكبه الجبس السائل في الفراغ الذي نشأ من تهروؤ وتفسخ الخشب المصنوعة منه الآلة . كما كان بإمكان المنقب ان يتأكد من آثار الأوتار ووضعيتها وأبعاد هذه الآلة اذ كان طولها مترا واحدا وارتفاعها ٩٠ سم والبعد العلوي ما بين الساقين الجانبيين ٨٥ سم وطول كل ساق ٨٠ سم ومقطعه يتراوح ما بين ٣×٥ سم و٣×٤ سم . أما حامل الأوتار العلوي فكان مدورا وقطره (٣ سم) . كان بعد الوتر الأخير عن الساق الخلفية (٧ سم) وبعد الوتر الأمامي عن الساق الأمامية (٢٠ سم) وكانت المسافة ما بين كل وتر واخر هي

(١,٥ سم) ، لهذا يعتقد شتاودر^(٣١١) بأن هذه الآلة كانت تحتوي على (١٠) او (١١) وترًا . أما المنقب وولي^(٣١٢) فانه يعتقد بأن هذه الكنارة الجبسية كانت تحتوي على (١٠) أوتار . علما بأن هذه الكنارة هي من أخواتها السابقات وصندوقها الصوتي أرفع . لقد رفعت هذه الكنارة السومرية من خزانتها في المتحف العراقي بسبب العرض الجديد للمتحف .

وفي نفس القبر الذي عثر فيه على (الكنارة الذهبية) و (الكنارة الفضية) وهو القبر رقم (PG ١٢٣٧) عثر أيضا على آلة وترية ثالثة تختلف عن الكنارة وعن الجنك اذ انها تجمع بين أجزاء رئيسية من الآلتين المذكورتين اطلق عليها اسم (الكنارة الزورقية)^(٣١٣) . وما يلفت النظر في هذه الآلة^(٣١٤) التي يرجع زمنها الى (٢٤٥٠ ق . م) ما يلي :

١ - وجود تمثال حيوان كامل فوق مقدمة السطح العلوي للصندوق الصوتي بخلاف بقية القيثارات حيث يوجد رأس الثور فقط .

٢ - ان القسم الخلفي من الصندوق الصوتي والساق الجانبى الخلفى الخارج منه الى الأعلى يشبه تماما آلة الجنك (harp) .

٣ - ان وجود ساقين جانبيين يخرجان من الصندوق الصوتي وحامل الأوتار العلوي الذي يربط ما بينهما يجعل منها آلة كنارة (Lyre) .

هذا ويبلغ طول هذه الكنارة الزورقية ١,٤٠ م وارتفاعها ١,١٦ م وهي موجودة في متحف جامعة بنسلفانيا/ فيلادلفيا في أمريكا . لقد رفض شتاودر^(٣١٥) وتلميذته الدكتورة هارتمان^(٣١٦) النموذج الذي قدمه وولي لاعادة وتركيب هذه الآلة لأن ما عثر عليه في القبر من الأجزاء لا تعود لآلة موسيقية واحدة بل لأكثر من آلة التصقت الواحدة بالآخرى . ويرى شتاودر أيضا ان تمثال الحيوان الذي وضعه المنقب وولي فوق مقدمة الصندوق الصوتي - قياسا على كنارة أخرى تعود الى العصر السومري الحديث - ليس له علاقة بالآلة الموسيقية اذ عثر في نفس القبر على تماثيل لهذا الحيوان وهما يعودان لموضوع شاع جدا في الفن السومري وهو توسط شجرة الحياة بين حيوانين يقفزان إليها . إلا ان بارنيت^(٣١٧) قد أيد المنقب وولي وخالف رأي شتاودر مستندا في ذلك على صورة فوتغرافية للآلة الموسيقية عند الكشف عليها أثناء التنقيب وقال ان هذه الآلة الغربية قد صنعت لغرض غريب غير معروف . ورد بارنيت على الدليل الذي قدمه شتاودر بخصوص العثور على تماثيل حيوان

في نفس القبر بقوله ان هذين التمثالين هما أكبر وليس لهما علاقة بتمثال الحيوان الذي كان متصلا بالآلة الموسيقية .

وعلاوة على هذه الكنارات السومرية الأصلية ، توجد مجموعة من القطع الأثرية المختلفة المنقوشة بمشاهد العزف على آلة الكنارة تأتي على ذكر البعض منها^(٣١٧) . ففي نفر عثر على لوح نذري^(٣١٨) يعود الى عصر الانتقال من فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق . م) الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) وذلك في الطبقة ٧ ب لمعبد اينانا . يحتوي الافريز العلوي لهذا اللوح الرخامي على مشهد منحوت بالنحت البارز يمثل مشهد شراب يضم الملك وزوجته . ومقابل زوجة الملك التي رفعت كأس الشراب الى الأعلى بيدها اليمنى ويشرف على خدمتها أحد الأشخاص ، وقفت امرأة تعزف على الكنارة . وأهمية هذا الأثر تأتي من انه أقدم أثر يثبت لنا وجود الملاوي (المفاتيح) في الآلة الوترية وقد نقشت فوق حامل الأوتار العلوي بشكل خطوط مستقيمة متوازية باتجاه مائل . وهذا أول انجاز موسيقي جزئي للآلة الوترية فيما يخص تسوية صوت الآلة ونراه فيما بعد في بقية الآلات الوترية حيث نرى الملاوي (المفاتيح) مستعملة في يومنا الحاضر في الآلات الوترية الشرقية والغربية . الصندوق الصوتي لهذه الكنارة على شكل ثور والأوتار البالغ عددها (٨) أوتار تتصل نهاياتها السفلى بالحافة العليا للصندوق الصوتي . وتستعمل العازفة أصابعها المجردة في العزف على كنارتها . وهذا الأثر الموسيقي المهم معروض في القاعة السومرية من المتحف العراقي .

ومن الآثار السومرية المهمة للكنارة الأثر المعروف باسم (راية اور)^(٣١٩) الذي عثر عليه وولي في اور وتم نقله الى المتحف البريطاني . وهو عبارة عن صندوق بشكل شبه منحرف ، زخرفت أوجهه بمشاهد مختلفة بواسطة التطعيم بقطع من أحجار مختلفة المادة واللون . ويعرف المشهد الأول لهذا الأثر بمشهد الحرب والمشهد الثاني بمشهد السلام . والذي يهمننا هنا من هذا الأثر السومري الذي يعود في تاريخه الى (٢٤٥٠ ق . م) هو مشهد السلام ويمثل الاحتفال بالانتصار على العدو ومشاركة الموسيقى في هذا الاحتفال الملكي الكبير . نشاهد هنا عازفا على الكنارة السومرية التي صنع صندوقها الصوتي بشكل الثور على غرار الكنارات الأصلية . ويحمل العازف هنا آله الوترية بواسطة نطاق ملفوف حول رقبة الثور ومقدمة الصندوق الصوتي للآلة ثم حول الكتف الأيسر للعازف . وتأتي أهمية هذا الأثر السومري من انه أول وأقدم أثر يرينا وجود الفتحات الصوتية

في الآلة الوترية وهي التي تسمى في الوقت الحاضر في العود باسم الشمسية^(٣١٠) او (الطرة) . ووظيفة هذه الفتحة تقوية وتضخيم الصوت المنبعث من الآلة الموسيقية . والفتحة الصوتية التي نعينها في هذا الأثر السومري هي بشكل مثلث وتعلو مقدمة الفتحة التي تتجمع فيها النهايات السفلى للأوتار والمحفورة في وسط الصندوق الصوتي . وتحتوي هذه الكنارة على (١١) وترًا مع ملاويها (المفاتيح) المثبتة في أعلى حامل الأوتار العلوي باتجاه مائل وهي عبارة عن خطوط مستقيمة متوازية . ويستعمل العازف هنا أيضا أصابعه المجردة في العزف على هذه الكنارة .

بعد هذا نتقل الى العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) الذي أعقب العصر السومري القديم لمتابعة تاريخ وتطور الكنارة وكذلك الى العصور اللاحقة الأخرى . ان المثال الوحيد المعروف في البحوث والمراجع الأجنبية حول الكنارة الأكديّة هو عبارة عن ختم اسطواني كان متحف اللوفر^(٣١١) يباريس قد اشتراه في سنة ١٨٩٣ . يمثل المشهد المنحوت على هذا الختم الاسطواني الآلهة عشتار جالسة على الأسد ويقابلها رجل يعزف على الكنارة وهو في حالة الجلوس . وقد أطلق غالين^(٣١٢) على المائدة الموجودة بين الآلهة والعازف والمعمولة بشكل ضيق في الوسط ، التسمية السومرية بالاك الخاصة بالآلة الوترية جنك (hrap) . أما فارمر^(٣١٣) فيرى فيها آلة الطبل . ونحن نؤيد رأي هارتمان^(٣١٤) القائل بعدم وجود طبل في العراق القديم يشبه في شكله شكل المائدة او المنصة الموجودة في الختم أعلاه ونضيف الى معارضتنا لرأي فارمر قولنا بوجود آثار أصلية حجرية مخزونة في المتحف العراقي وهي من الحجر الصلد تشبه كل الشبه شكل المائدة أو المنصة المنقوشة في الختم ولم تكن قد استعملت كطبل لعدم وجود الآثار التي تدل على لصق وتثبيت الجلد عليها لاستعمالها كآلة ايقاعية كما لا يوجد في مشهد الختم شخص يعزف عليها . والواقع ان الأمثلة الأثرية ترينا بوضوح استعمال مثل هذه القطعة لأغراض دينية في حالة تقديم القرابين السائدة وغيرها . ان شكل الصندوق الصوتي لهذه الكنارة الأكديّة هو غير واضح وضوحا تاما ولكن يشاهد في أعلى مقدمة الصندوق الصوتي ما يدل على تمثال حيوان^(٣١٥) . وتشاهد بقايا أماكن شد الأوتار في حامل الأوتار العلوي وعددها (٧) أوتار حسب رأي هارتمان^(٣١٦) ونلاحظ نفس العدد من الأوتار في الرسم الذي قدمه شتاودر^(٣١٧) للآلة المنقوشة على الختم الأكدي . واستنادا الى هذا المثال الوحيد ارتأت هارتمان^(٣١٨) انه بعد عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) وبتأثير العنصر السامي الذي ساد وحكم في

العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) تغير شكل الكنارة السومرية كما ذهبت أهمية شبه شكل الكنارة للثور ، في طي النسيان وذلك لأسباب دينية . أما شتاودر^(٣٣) فيرى ان الاتجاه العسكري للأكديين جعلهم لا يتحمسون لتقدير الموسيقى وان مشاهد الآلات الموسيقية - في رأيه - لم تأخذ في القلة فقط بل ان الآلات المميزة للسومريين وهي الجنك والكنارة بشكل الحيوان قد اختفت من الوجود في العصر الأكدي تقريبا ، وان شكل الكنارة في هذا العصر يدل - حسب رأيه - على مرحلة الانتقال وعدم الجودة والنضوج . ونحن نخالف هذه الآراء للأسباب التالية :

- ١ - ان القطع الأثرية التي لم تكن معروفة لكل من هارتمان وشتاودر قد أثبتت خطأ آرائهما حول الآلات الموسيقية في العصر الأكدي . اذ ان هذه القطع الأثرية التي سوف نشرحها بعد قليل ، قد برهنت بشكل قاطع على وجود ثلاثة أشكال للآلة الوترية الكنارة الأكديّة بعكس الكنارة السومرية التي لها شكل واحد .
- ٢ - ان الروح العسكرية لدى قوم لا يحول دون تحمس وتحمس القوم للموسيقى . ان سكان الجبال الأرايين الذين ينسب اليهم شتاودر ابتكار بعض الآلات ، كانوا رجال حرب غير متمدنين .
- ٣ - ان حفيدّة الملك الأكدي المشهور نرام سين كانت تعزف على الآلة الموسيقية المعروفة باسم بالاك - دي وان دل هذا على شيء فائما يدل على أهمية ومكانة الموسيقى عند الأكديين وتقديرهم لها .
- ٤ - ان مشاهد الآلات الموسيقية لم تأخذ في القلة في العصر الأكدي ، كما ان الآلات الموسيقية المميزة للسومريين لم تختف في العصر الأكدي بل على العكس تماما اذ ان شكل الكنارة قد تنوع وازداد عما كان عليه في العصور السابقة للعصر الأكدي . كما ان أهمية الشكل لم تذهب في العصر الأكدي طي النسيان كما تعتقد هارتمان بدليل ان الشكل السومري للكنارة أي شكل الثور كان معروفا ومستعملا في العصر الأكدي بدليل المشهد المنقوش على الختم الاسطواني الأكدي الموجود في المتحف العراقي الذي نشرنا عنه دراسة خاصة باللغة الألمانية^(٣٤) .

ان الآثار الموسيقية الأكديّة التي كنا أول من أشار الى أهميتها الموسيقية هي :
أ - ختم اسطواني من العصر الأكدي كان المتحف العراقي قد اشتراه في سنة ١٩٣٨ وقمنا

بنشره لأول مرة في مقالنا المنشور باللغة الألمانية في سنة ١٩٦٧ في المجلد ٢٣ من مجلة سومر . نقش على هذا الختم مشهد لمجلس شراب يشارك فيه عازف على الكنارة . ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة الأكدي قد صنع بشكل حيوان ضم أرجله الى الداخل . وهذا الختم يثبت استمرارية وجود الكنارة المصنوعة بشكل الحيوان بعد انتهاء حكم السومريين .

ب - ختم اسطواني من العصر الأكدي نشره لأول مرة الدكتور بومر^(٣١) في سنة ١٩٦٥ إلا انه لم يتطرق مطلقا الى أهمية مشهد هذا الختم من الناحية الموسيقية . لقد نقش على هذا الختم الذي يعود الى العصر الأكدي مشهد لمجلس شراب تشارك فيه عازفة على الكنارة وهي في حالة الجلوس وتحمل آلتها فوق ركبتيها . ونلاحظ في هذه الكنارة ما يلي :

١ - ان الصندوق الصوتي لم يصنع بشكل الثور كما لا يقف تمثال حيوان فوق مقدمة الصندوق الصوتي أي ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة الأكدي قد صنع بشكل يختلف عن الكنارة المألوفة عند السومريين في العصر السابق للعصر الأكدي ، خاصة وان صندوقها الصوتي يضيق في الأسفل الأمر الذي لم يكن معروفا في الكنارة السومرية .

٢ - ان الساقين الجانبيين لم يصنعا بصورة مستقيمة كما كان الحال عند السومريين بل فيها تقعر في الأعلى وتقل المسافة بينهما عند نقطة اتصالهما في الأعلى بحامل الأوتار العلوي . وهذا الشكل من السيقان الجانبية قد ظهر لأول مرة عند الأكديين ولم يكن معروفا عند السومريين وهو الشكل الذي ساد في العصور اللاحقة وانتقل الى الخارج وأصبح الشكل المفضل عند الاغريق .

وبما تقدم أصبح ثابتا ان العصر الأكدي قد استعمل (٣) أشكال للكنارة هي :

- ١ - كنارة ذات صندوق صوتي مستطيل ويقف فوق مقدمته العليا تمثال حيوان .
- ٢ - كنارة ذات صندوق صوتي بشكل الحيوان .
- ٣ - كنارة ذات صندوق صوتي بسيط يضيق في الأسفل ويخلو من تمثال الحيوان كما وانه ليس بشكل الحيوان وان الساقين الجانبيين يحتويان على تقعر في الأعلى وهو شكل جديد لم يكن معروفا عند السومريين .

وفي العصر السومري الحديث (٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق. م) الذي أعقب العصر الأكدي ، استمر استعمال الكنارة . ففي تلو (الاسم القديم جيرسو) الواقعة في ناحية النصر قرب الشطرة بمحافظة ذي قار ، عثر على كسرة من لوح حجري ، نحت عليها بالنحت البارز مشهد يشترك فيه عازف على الكنارة^(٣٣) . ويعود زمن هذا الأثر الموسيقي الى الحاكم السومري كوديا (٢١٠٠ - ٢٠٨٠ ق. م) . وتتميز الكنارة في هذا الأثر بما يلي :

- ١ - ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة مستطيل الشكل ويتصل فوق أعلى مقدمته رأس حيوان ، كما يقف تمثال ثور فوق أعلى القسم الأمامي من الصندوق الصوتي وهو نوع من الكنارات كان معروفا في عصر سلالة اور الاولى (عصر فجر السلالات) في حدود ٢٤٥٠ ق. م . وكذلك في العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) .
- ٢ - يبلغ عدد أوتار وملاوي (مفاتيح) هذه الكنارة من العصر السومري الحديث أحد عشر وترا مع ملاويها المثبتة في النصف الخلفي من حامل الأوتار العلوي .
- ٣ - ينتهي الرأس الأمامي لحامل الأوتار العلوي بشكل رأس المسمار او الفطر على غرار ما كان معروفا في الجناك (harp) السومرية من عصر سلالة اور الاولى (عصر فجر السلالات الثالث) وفي العصر الأكدي^(٣٤) .

ان الأثر المتقدم هو المثال الوحيد المعروف في البحوث والكتب الأجنبية للكنارة في العصر السومري الحديث إلا ان مؤلف^(٣٥) هذا الكتاب قد أثبت وجود الشكلين الآخرين للكنارة ، الشكل الأول وهو المحتوي على صندوق صوتي بشكل الحيوان أما الشكل الثاني فهو الشكل الخالي من الحيوان ووجود التقعر في أعلى الساقين الجانبيين قرب اتصالهما بحامل الأوتار العلوي وهو الشكل الذي ظهر لأول مرة في العصر الأكدي . وهكذا نرى ان العصر السومري الحديث قد واصل استعمال الأشكال المألوفة للكنارة السومرية والأكدية في العصور السابقة .

ومن العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) جاءت مجموعة من الآثار الموسيقية المحتوية على شكلين من الكنارة . فالشكل الأول نشأه منقوشا على جرة فخارية تم العثور عليها في لارسا^(٣٦) بمحافظة ذي قار وهي معروضة في القاعة البابلية من المتحف العراقي . نقش على هذه الجرة الفخارية بطريقة التحزيز مشهد لعازف جالس

يداعب أوتار الكنارة الكبيرة . الصندوق الصوتي لهذه الكنارة مستطيل الشكل ومزود بأربع أرجل لارتكاز الآلة على الأرض . وهذا الصندوق الصوتي للكنارة جاء خالياً من أية زخرفة أو إضافة حيوانية سواء كانت بشكل حيوان كامل أو رأس الحيوان فقط . يخرج من الصندوق الصوتي نحو الخارج الساقان الجانبيان بحيث تكون المسافة بينهما في الأعلى هي أبعد منها في الأسفل وإن محل اتصالهما بحامل الأوتار العلوي غير موجود بسبب الكسر الذي أصاب الأثر في هذه المنطقة . ونشاهد في وسط الصندوق الصوتي شق رفيع تجمعت فيه النهايات السفلى للأوتار النازلة من الأعلى كما يظهر بوضوح ما يعرف باصطلاح (الفرس)^(٣٣) وهي قطعة خشبية مستعرضة على الصدر ترتكز عليها الأوتار بعد خروجها من المشط . تحتوي هذه الكنارة البابلية على (٨) أوتار ويستعمل العازف أصابعه المجردة في العزف عليها رغم أن المضرب كان معروفاً ومستعملاً في هذا العصر كما اثبتت ذلك آثار موسيقية أخرى للكنارة والجنك .

أما الشكل الثاني للكنارة في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) الذي أعقب العصر السومري فقد جاءنا منقوشاً على مجموعة من الآثار الموجودة في المتحف العراقي ومتحف برلين ومتحف اللوفر ففي كسرة من لوح طيني عثر عليه في اشجالي^(٣٤) بمنطقة دبالى نرى مشهداً بارزاً لشخص جالس يعزف على كنارة صغيرة ذات صندوق صوتي مستطيل الشكل ويخرج منه بصورة مائلة إلى الخارج ساقان جانبيان في قسمها العلوي تقعر قبل اتصالهما بحامل الأوتار العلوي الذي ينتهي في رأسه الأيمن ببروز يقارنه شتاودر^(٣٥) بالبروز الموجود في الكنارات الاغريقية . ويلاحظ أن العازف الجالس يعزف على هذه الكنارة وهي في وضع أفقي بحيث يكون حامل الأوتار العلوي موازياً لصدر العازف . ويستعمل العازف المضرب الصغير في العزف على أوتار هذه الكنارة البابلية والبالغ عددها (٥) أوتار والنازلة من الأعلى بحيث تضيق المسافات بينها كلما اقتربت في الأسفل من الجسر والمشط ، أي من القطعة الخشبية المستعرضة التي ترفع الأوتار عن وجه الصندوق الصوتي قبل دخول وتثبيت نهاياتها السفلى في الفتحة المعدة لهذا الغرض .

وفي متحف الشرق الأدنى ببرلين الديمقراطية يوجد لوح طيني يحتوي على مشهد بارز لامرأة عارية واقفة على منصة صغيرة وتعزف على كنارة مشابهة للكنارة في الأثر السابق . الكنارة صغيرة وفي وضع أفقي أثناء العزف وقد أسندتها العازفة بكتفها ويدها اليسرى . تستعمل العازفة هنا المضرب في العزف على أوتار هذه الكنارة والبالغ عددها (٤) أوتار .

وتشاهد بوضوح اللفائف المدورة الأربعة الموجودة فوق حامل الأوتار العلوي المقوس والتي تشد فيها الأوتار ويقوم العازف بادارتها كما يريد بغية تسوية صوت الوتر على غرار ما شاهدناه في الكنارة الأكديّة^(٣١) قبل (٥٠٠) سنة . علما بأن هذه الطريقة في ربط النهايات العليا لأوتار الكنارة وتسويتها لا تزال مستعملة في الطنبورة في أقطار الخليج العربي والسودان في الوقت الحاضر .

يرى شتاودر^(٣٢) في شكل الكنارة المنقوش على الأثرين المذكورين ، شكلا جديدا للكنارة وينسبه الى الساميين الغربيين الرحل أي العموريين الذين جاءوا من الصحراء السورية واستقروا في العراق وهم في رأيه أول من ابتكر واستعمل هذا الشكل من الكنارة وأدخلوه معهم الى العراق . ونحن نخالف رأي شتاودر بهذا الخصوص حيث ان هذا الشكل من الكنارة كان موجودا ومستعملا في العراق^(٣٣) في العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق . م) أي قبل دخول العموريين بـ (٣٥٠) سنة وكذلك في العصر السومري الحديث (٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق . م) الذي سبق دخول العموريين ووصلهم الى الحكم في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) . ان الفارق الوحيد بين كنارة العصر الأكدي وكنارة العصر البابلي القديم ليس في شكل الآلة بل في طريقة مسكها أثناء العزف ففي العصر الأكدي والسومري الحديث كانت تمسك هذه الكنارة بوضع تكون فيه أوتارها نازلة من أعلى الى أسفل أي موازية لصدر العازف أما في العصر البابلي القديم فكان العزف عليها وهي في وضع افقي . علما بأننا قد شاهدنا أمثلة كثيرة للعزف على الجناك (harp) في العصر البابلي القديم وهي اما في وضع افقي او في وضع عمودي أي ان الطريقتين لمسك الآلة أثناء العزف كانتا موجودين في عصر واحد . هذا وقد عزز شتاودر رأيه بمشهد لكنارة شبيهة في رسم جداري في قبر في بني حسن بوادي النيل والعازف عليها ليس مصرياً وانما من الأجانب الساميين بدلالة الشعر والسحنة واللباس ويعود زمن هذا الأثر المصري الى عهد الفرعون امنحوتب الثاني (١٩٣٨ - ١٩٠٤ ق . م) وسنأتي على معالجة هذا الأثر عندما نأتي الى الكنارة في مصر . وهذا الدليل الذي قدمه شتاودر هو الآخر غير صحيح لأن هذا الشكل من الكنارة كان معروفا ومستعملا في العراق في (٢٣٥٠ ق . م) أي قبل مصر بـ (٤٠٠) سنة وان مصر هي التي اقتبست هذا الشكل للكنارة من العراق كما سنثبت ذلك فيما بعد .

وفي العصر الكشي (القرن ١٦ - ١٢ ق . م) الذي أعقب العصر البابلي القديم

(١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) استمر استعمال الكنارة أيضا . ففي متحف اللوفر يوجد ختم اسطواني^(٣١١) يعود للملك الكشي كوريكالزو^(٣١٢) نقش عليه مشهد ثنائي العود والكنارة . والآلة الثانية (الكنارة) صغيرة وذات صندوق صوتي مستطيل خال من شكل اورأس او تمثال الحيوان والساقان الجانبيان اللذان يخرجان من الصندوق الصوتي الى الأعلى يبرزان عن حامل الأوتار العلوي . وثنائي آخر للعود والكنارة نجده منقوشا في لوح طيني عثر عليه في الوركاء^(٣١٣) . ولا تختلف الكنارة عن الكنارة في الختم الاسطواني السابق والذي يحمل كتابة مسمارية تذكر اسم الملك كوريكالزو الأمر الذي يدعونا الى تاريخ هذا اللوح من الوركاء الى عهد الملك الكشي كوريكالزو الأول أيضا بخلاف التاريخ الذي أعطته تسيگلر^(٣١٤) لهذا الأثر وهو العصر البابلي الحديث (حوالي ١٠٠٠ - ٥٣٩ ق. م) .

أما في العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق. م) فنرى الأشكال التالية من الكنارة :

١ - كنارة تحتوي على ساقين جانبيين يخرجان من الصندوق الصوتي بصورة متوازية الى الأعلى حتى نقطة اتصالها بحامل الأوتار العلوي الموازي للصندوق الصوتي المصنوع بشكل مستطيل^(٣١٥) (شكل ١٧) .

٢ - كنارة تحتوي على ساقين جانبيين غير مستقيمين ويخرجان من الصندوق الصوتي بصورة مائلة ومحدبة الى الخارج وينتهيان بتقوس صغير عند اتصالهما في الأعلى بحامل الأوتار كما ان حامل الأوتار هو الآخر ذو تحدب بسيط . ونرى هذا الشكل من الكنارة الآشورية في منحوتات جدارية رخامية عثر عليها في نينوى^(٣١٦) وتعود الى عهد الملك آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) وقد نقلت الى المتحف البريطاني .

٣ - كنارة ذات صندوق صوتي بسيط وساقين جانبيين متفاوتين في الطول تفاوتاً كبيراً الأمر الذي أدى ولا شك الى تباين طول الأوتار وهذا ما نراه في منحوتة عثر عليها في نينوى^(٣١٧) وتعود الى عهد الملك آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) .

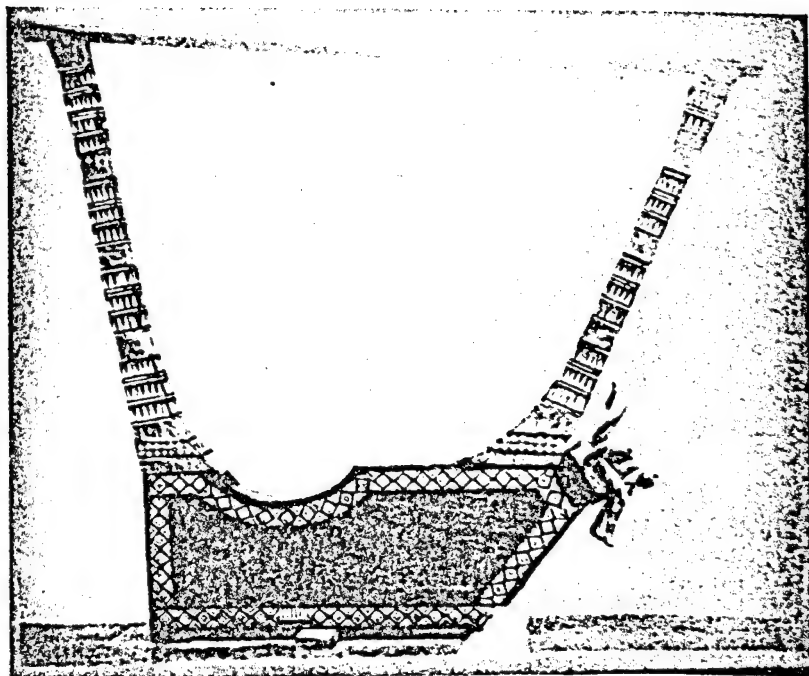


شکل ۱۷

ويرجع شتاودر^(٣٤٨) سبب تنوع الكنارات الآشورية واختلاف طرق العزف عليها الى وجود أقوام مختلفة ضمن رقعة الامبراطورية الآشورية حيث قامت الأقوام التي تغلب عليها الآشوريون بنقل آلاتهم الموسيقية معهم الى داخل بلاد آشور واستعملوها فيها . ان هذا القول صحيح من الناحية التاريخية ولكن ظهر من استعراضنا للآلات الآشورية انها تعود في أصلها وطرق العزف عليها ومسكها الى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) أي ان الآشوريين قد استعملوا وطوروا الآلات الموسيقية البابلية . اننا لم نجد في العصر الآشوري أية آلة موسيقية أجنبية تعود لشعوب الأقطار المغلوبة ، ليس لها ما يماثلها في العراق القديم بل على العكس ان الآلات الموسيقية للأقوام المغلوبة هي بدائية^(٣٤٩) وبسيطة كما اعترف بذلك شتاودر بعكس الآلات الآشورية المتطورة والجيدة وذات التاريخ الطويل في الأصالة والاستعمال .

ومن العصر البابلي الحديث (حوالي ١٠٠٠ - ٥٣٩ ق. م) وصلنا ختم منبسط عثر عليه في نفر^(٣٥٠) سنة ١٨٩١ في أحد القبور . يحتوي مشهد هذا الختم المنبسط على شخص جالس يعزف على كنانة صغيرة بسيطة وقد أمسكها بصورة مائلة على غرار الطريقة الآشورية . ويشاهد في حامل الأوتار العلوي (٤) نقاط للدلالة على الملاوي (المفاتيح) التي تشد فيها الأوتار . ويخرج من الصندوق الصوتي ساقان جانبيان بصورة مائلة الى الخارج بحيث أصبحت المسافة بينها عند اتصالهما بحامل الأوتار العلوي ، أكبر من المسافة السفلى عند خروجهما من الصندوق الصوتي . ان صغر حجم هذا الختم المنبسط ١,٦ سم × ١,٣ سم قد حال دون وضوح نقاط موسيقية أخرى مثل طريقة العزف على هذه الكنانة هل هي باستعمال المضرب أم بالأصابع المجردة وكذلك العدد الصحيح الذي كانت تحمله هذه الكنانة من الأوتار .

واستمر استعمال الكنانة في العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٧ ق. م - ٢٢٦ م) كما أثبتت ذلك مجموعة كبيرة من الآثار العراقية التي عثر عليها في مدن ومواقع مختلفة مثل بابل^(٣٥١) وكيش^(٣٥٢) وسلوقيا^(٣٥٣) وغيرها من المواقع . والكنانة في هذا العصر لا تختلف عن الكنانة البابلية القديمة والكنانة الأكديّة وهي ذات صندوق مستطيل الشكل يخرج منه الى الأعلى ساقان جانبيان يحتويان على تقوس نحو الداخل قرب اتصالهما بحامل الأوتار العلوي . وهذا الشكل من الكنانة^(٣٥٤) هو الذي انتقل من العراق الى بلاد الاغريق وغيرها من الأقطار كما سنرى قريباً .



القيثارة الذهبية من المقبرة الملكية في اور يرجع تاريخها الى حوالي ٢٤٥٠ قبل الميلاد وهي معروضة في القاعة
السومرية من المتحف العراقي ببغداد .



دمية فخارية من العصر السلوقي (٣٢٣ - ١٤٠ ق.م) تحمل بيدها اليسرى آلة الكناره (القيثارة) . في المتحف
المراقي .

مقارنات

مصر :

يقول الباحث الألماني المشهور بغزارة أبحاثه العلمية العديدة في الآثار الموسيقية المصرية هانس هيكممان^(٣٠٠) وغيره من الباحثين أمثال غالبن^(٣٠١) وزاكس^(٣٠٢) وفريدريش بين^(٣٠٣) وشتاودر^(٣٠٤) وفارمر^(٣٠٥) وريس^(٣٠٦) ان الكنارة ليست مصرية الأصل بل هي آلة دخيلة مقتبسة وهي اختراع عراقي وان اقتباس مصر قد شمل التسمية البابلية أيضا . ان أقدم استعمال للكنارة في وادي النيل كان في عهد الفرعون امنحوتب الثاني (١٩٣٨ - ١٩٠٤ ق . م) حيث عثر على رسم جداري في قبر بالقرب من بني حسن^(٣٠٧) في مصر الوسطى يصور أشخاصا ساميين بدلالة الشعر وسحنة الوجه واللباس ويعزف أحدهم على الكنارة ، وقد اعتبره شتاودر^(٣٠٨) من العموريين اي الساميين الغربيين . أما كرادينفتر^(٣٠٩) فقد اعتبره عبريا وهيكممان^(٣١٠) ساميا . الكنارة هنا ذات صندوق صوتي مستطيل وذات تقعر في أعلى الساقين الجانبيين ولا تختلف عن الكنارة البابلية ، فهي شبيهة بها من حيث الشكل وطريقة العزف بواسطة المضرب وكيفية مسكها بصورة افقية لذا فقد اعتبر الباحثون المذكورون الكنارة من الآلات الوترية التي اقتبستها مصر من العراق^(٣١١) . واستمر استعمال الكنارة في مصر في عصورها اللاحقة ومنها عصر البطالسة وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير المكدوني واقتسام قواده الأربعة لامبراطوريته الكبيرة . وكانت مصر من حصة القائد بطليموس (٣٠٦ - ٢٨٥ ق . م) . وظلت الكنارة - في هذا العصر المتأخر من الناحية الزمنية - محتفظة بالعناصر الرئيسية للآلة والتي تثبت أصلها العراقي مثل رأس الثور المتصل بالآلة^(٣١٢) وكذلك طريق تثبيت وتسوية الأوتار^(٣١٣) . هذا وقد عثر في وادي النيل على كنارات أصلية عاجلها كل من زاكس^(٣١٤) وهيكممان^(٣١٥) .

سوريا وفلسطين :

ان الآثار الموسيقية الخاصة بالكنارة تعود الى القرن ١٣ و ١٢ قبل الميلاد^(٣١٦) . وهذه الكنارات لا تختلف من حيث الشكل وطريقة العزف ومسك الآلة عن الكنارات العراقية البابلية والكاشية والآشورية والتي هي أقدم في تاريخها من الكنارات السورية والفلسطينية والفينيقية . الصندوق الصوتي مستطيل او مربع الشكل والساقان الجانبيان الخارجان منه يختلفان في الطول وينتهيان في بعض الحالات بتقوس كما ان حامل الأوتار يختلف بين المستقيم وبين المقعر .

تركيا :

والآثار الموسيقية التركية التي جاءت من ماراش^(٣٦) وسنجري (شمال)^(٣٧) وقره تبه^(٣٨) وطرشوس^(٣٩) وبوغازكوي^(٤٠) الخاصة بالكنارة ثبت استعمالهم أنواعا مختلفة من الكنارة ، بعضها كان معروفا عند الآشوريين والبعض الآخر غير معروف. ويعود في أصله الى بلاد الاغريق . فالكنارات التركية الشبيهة بالكنارات الآشورية ترينا الصندوق الصوتي وهو مستطيل ويخرج منه الى الأعلى ساقان جانبيان مستقيمان ومتوازيان وحامل الأوتار مائل أحيانا لاختلاف طول الساقين الجانبيين او موازيا للصندوق الصوتي في حالة تساوي طول الساقين الجانبيين ، وتاريخ هذه الكنارات في تركيا متأخر زمنيا عن الكنارات العراقية لأنها تعود الى القرن ٩ - ٦ ق. م .

الجزيرة العربية :

يحتوي جبل عكمه الواقع في ضواحي مدينة العلا في المملكة العربية السعودية على نقوش وكتابات لحياينة محفورة في صخره . ومن هذه النقوش آلة الكنارة التي كانت على شكلين ، الأول وفيه الصندوق الصوتي مستطيل ويخرج منه ساقان جانبيان مستقيمان ومتوازيان وحامل الأوتار العلوي مواز للصندوق الصوتي والأوتار نازلة من أعلى الى أسفل بصورة متوازية . أما الشكل الثاني فيحتوي على ساقين جانبيين مائلين وغير متوازيين ومختلفين في الطول . والكتابات التي هي قرب الكنارات ، هي كتابات لحياينة متأخرة حسب قول الزميل الدكتور عبدالرحمن الأنصاري^(٤١) . وهذه الكنارات لا تختلف عن الكنارات الآشورية كما انها تعود الى عصور تاريخية متأخرة جدا بالنسبة لتاريخ الكنارات الآشورية .

وفي أواسط الجزيرة العربية توجد رسوم محفورة على صخور الجبال ومنها الكنارة^(٤٢) وهي تعود الى عصور متأخرة جدا اذ ترجع الى القرون الاولى قبل الميلاد . وفي جزيرة فيلكا الواقعة في الخليج العربي والتابعة الى الكويت عثر على ختم منبسط^(٤٣) يحتوي على نقش يمثل عازفا على كنارة شبيهة بالكنارة السومرية . الصندوق الصوتي بشكل حيوان ويقف فوقه تمثال حيوان آخر . وتحتوي هذه الكنارة على (٣) أوتار مع ملاويها (المفاتيح) وهي في النصف الخلفي من الآلة .

ايران :

هناك ختم اسطواني^(٣٨١) موجود في متحف طهران يحمل مشهد العزف على الكنارة . والكنارة في هذا الختم لا تختلف من حيث الشكل عن الكنارة السومرية وهي تعود في زمنها الى حوالي ٢٦٠٠ ق. م وهي أقدم كنارة في ايران وان ظهورها في ايران كان متأخراً زمنياً عن ظهورها في العراق كما انها لم تستمر في الاستعمال عبر عدة عصور بعكس العراق حيث استمرت فيه عبر تاريخه الطويل (٢٧٠٠ - ٢٢٦ م) بدون انقطاع وهو أمر يثبت الأصالة العراقية لها .

بلاد الاغريق :

من المعروف ان الكنارة من أهم الآلات الموسيقية عند الاغريق (اليونانيين) ويقول فريديرش بين^(٣٨١) عن الكنارة انه قبل ان تظهر في بلاد الاغريق كانت هذه الآلة متطورة جداً في الشرق حيث كانت أسلاف الآلات الموسيقية الاغريقية وبعد ان ينتهي ماكس فيگنر^(٣٨٢) من معالجة الآلات الوترية عند الاغريق - ومنها الكنارة - نراه يقول ان الحضارة الاغريقية اقتبست من انجازات الشرق . وعن طريق مصر وتركيا انتقلت الكنارة العراقية القديمة الى بلاد الاغريق حيث طوروا شكلها وجودة صناعتها وزخرفتها .

بلاد الرومان :

ان الآثار الرومانية الموسيقية ترينا الكنارة التي قام الرومان باقتباسها وغيرها من الآلات عن طريق الاغريق ووادي النيل وتركيا وسوريا^(٣٨٣) كما انهم قاموا بتحسين هذه الآلات ومنها الكنارة .

الكنارة في العصر الحاضر :

ان الآلة الوترية المعروفة باسم (السمسمة) او (الطنبورة) هي من الناحية الفنية العلمية آلة الكنارة (لاير) . وهذه الآلة شائعة الاستعمال في أقطار الخليج العربي والصعيد المصري والسودان والحبشة^(٣٨٤) . أما في العراق فان استعمال الطنبورة مقتصر على جماعة من أصل افريقي القاطنين في البصرة . وطريقة تثبيت الأوتار في حامل الأوتار العلوي لا تختلف عن الطريقة التي شاهدناها في العصر الأكدي كما ان طريقة مسك الآلة والعزف عليها لا تختلف عما كان معروفاً عند البابليين . وهكذا نرى استمرارية التواصل

في استعمال الكنارة . (راجع مقالنا المنشور في العدد (٨) آب ١٩٨٥ من مجلة آفاق عربية بعنوان الطنبورة في الخليج العربي ص ٩٠ - ٩٦) .

خلاصة :

ان معالجتنا لآلة الكنارة على ضوء الشواهد الأثرية والدراسة المقارنة لها قد أثبتت بوضوح عراقا وأصالة وقدم تاريخ الكنارة في العراق حيث كان ظهورها فيه لأول مرة في دور الانتقال من عصر دورة جمدة نصر (٢٨٠٠ - ٢٧٠٠ ق. م) الى عصر فجر السلالات الأولى واستمرت فيه عبر كافة العصور . وفي فترات لاحقة انتقلت هذه الآلة الوترية الى وادي النيل حيث كان أول ظهور لها في عهد الفرعون امنحوتب الثاني (١٩٣٨ - ١٩٠٤ ق. م) . وفي ايران ظهرت هذه الآلة لأول مرة في عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) . أما في تركيا وسوريا وفلسطين والجزيرة العربية وبلاد الاغريق والرومان فقد انتقلت الكنارة اليها في عصور زمنية متأخرة بالنسبة لوادي النيل وايران . ولا تزال الكنارة مستعملة في أقطار الخليج والصعيد المصري والسودان والحبشة باسم (السمسمة) او (الطنبورة) ، وهي ترينا احتوائها على عناصر فنية لا تختلف عن العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) مثل شد الأوتار على اللفائف المدورة حول حامل الأوتار وطريقة مسك الآلة والعزف عليها مثل العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) . وبهذا تثبت استمرارية التواصل الحضاري لهذه الآلة الوترية .

العود

وهو من أهم الآلات الوترية الشرقية التي ينبر على أوتارها بواسطة الريشة أو المضرب الصغير وقد نعتة القدامى بـ (سلطان الآلات) واستعمله علماء الموسيقى في شرح النظريات الموسيقية ولا يزال معظم مطربي الوطن العربي يستعملون العود كمرافق لهم عند الغناء ويستعمله الملحنون لوضع ألحانهم . وقد حدد المقصود بآلة العود من الناحية العلمية هورن بوستل وزاكس^(٣٨٠) في بحثهما المشهور الخاص بالتصنيف العلمي للآلات الموسيقية السائد في الوقت الحاضر . ولا يستعمل علماء الموسيقى الغربيون كلمة (عود) للدلالة على العود العربي فقط ، بل يستعملونها للدلالة على مجموعة كبيرة من الآلات الوترية التي يقسمونها طبقا لشكل الآلة الى أقسام عديدة مثل عائلة الطنبور ، عائلة الساز ، عائلة التار ، عائلة الباندوري ، عائلة الروباب ، عائلة الكوموس والتوشور^(٣٨١) ، واستنادا الى رأي هورن بوستل وزاكس فكان أكثر الآلات الوترية تدخل تحت آلة العود سواء كان العزف يتم بواسطة الريشة أو القوس أي الكمان يعتبرونها من فصيلة العود . وتوجد بين الآلات التي تدخل في فصيلة العود مثل الطنبور ، البزق ، البانجو ، الكيتار ، الماندولين ، البالالايكما بعض الفروق التي تميز الواحدة عن الأخرى من الناحية الشكلية . ففي الكيتار مثلا يكون القسم الخلفي للصندوق الخلفي مسطحا بينما في العود نصف كروي . وشكل الصندوق الصوتي للبانجو مدور بينما في آلة البالالايكما مثلث الشكل . ويتكون العود من صندوق صوتي^(٣٨٢) مصنوع من الخشب بشكل نصف الكمثرى تتصل به اتصالا وثيقا الرقبة^(٣٨٣) مع البنجق^(٣٨٤) ويغطي صدره أو الوجه^(٣٨٥) بالخشب . ويحتوي الوجه على فتحات مختلفة الحجم تسمى الشمسية^(٣٨٦) . وتشد أوتار العود بصورة موازية لوجه الصندوق الصوتي (القصعة) اعتبارا من الملاوي^(٣٨٧) (جمع ملوي) ومارة فوق الرقبة ومنتھية عند الفرس^(٣٨٨) . وتعود للعود أجزاء صغيرة أخرى مثل الأنف^(٣٨٩) والحجاب^(٣٩٠) والرقمة^(٣٩١) والكعب^(٣٩٢) والمرآة^(٣٩٣) .

ان أهمية هذه الآلة الوترية التي انطلقت منها الآلات الوترية الأوروبية^(٣٩٤) قد جعلت الباحثين يهتمون بدراستها وبحث أصلها وموطنها الأصلي وتاريخها . وقد مر البحث في هذا الموضوع حسب رأينا بثلاث مراحل هي :

المرحلة الأولى :

بدأت المرحلة الأولى للبحث في أصل وتاريخ العود في النصف الأول من هذا القرن وانتهت في بداية الستينات . وتمتاز كتابات هذه المرحلة بالسطحية والايجاز وعدم المناقشة العلمية للمادة الأثرية . ففي ١٩٢٧ كتب Benzinger^(١٠٠) بأن أصل العود هو مصري . هذا ولا شك رأي خاطيء أثبتت الشواهد الأثرية والدراسات العلمية المقارنة عدم صحته لأن مصر قد اقتبست آلة العود ولم تبتكرها . والسبب في وقوع (Benzinger) في هذا الخطأ هو ان الأوروبيين قد شاهدوا وكتبوا وسمعوا عن آثار وادي النيل قبل آثار العراق . وقد ساهم في هذه المرحلة كل من زاكس^(١٠١) وفريدريش بين^(١٠٢) وگالبن^(١٠٣) وهيكممان^(١٠٤) . وزعم البعض من هؤلاء وغيرهم^(١٠٥) الأصل السومري للعود وذلك بسبب ربطهم بين الكلمة الاغريقية للعود وهي باندورا (pandura) وبين الكلمة السومرية Pan — Tur التي معناها القوس الصغير . لقد أخطأ الباحث الألماني هيكممان^(١٠٦) عندما ذكر بأن أقدم مشاهد العود تعود الى الآثار السومرية وأشار الى احدى القطع الأثرية غير السومرية وانما تعود الى العصر الكشي في القرن الرابع عشر قبل الميلاد .

المرحلة الثانية :

وتبدأ بأبحاث الباحث الألماني شتاودر . ويدخل فيها ما كتبه كل من Aign^(١٠٧) و Campbell^(١٠٨) و Rimmer^(١٠٩) و Ellermeier^(١١٠) . وتمتاز هذه المرحلة بالدراسات المستفيضة والاعتماد على المادة الأثرية إلا انه يطغى عليها التعصب العنصري . فالبعض يتعصب لسكان الجبال الأريين والبعض الآخر يتعصب لليهود .

المرحلة الثالثة :

وتبدأ هذه المرحلة منذ السبعينات بأبحاث مؤلف هذا الكتاب باللغتين الألمانية^(١١١) والعربية^(١١٢) . وهي تعتمد على استنفاذ المادة الأثرية الخاصة بالعود وبعدم اجبار المادة لخدمة فكرة متعصبة . وتدخل في هذه المرحلة الدراسات التي قدمتها سوية العاملة الأمريكية في الكتابات المسمارية كيلمر^(١١٣) والآثارية الانكليزية دومينيك كولون .

ان الباحث الألماني شتاودر هو أول علماء الموسيقى الاوربيين الذين بحثوا وعالجوا موضوع أصل العود^(١) قبل الاسلام بصورة مفصلة وباعتماد على المادة الأثرية ولو ان ذلك كان بصورة ناقصة . وكرر رأيه الذي نشره في سنة ١٩٦١ في كتاباته اللاحقة^(٢) وآخرها الصادرة في سنة ١٩٧٣ . وهو يجهد لرأيه حول العود بقوله ان هذه الآلة تعتبر المنطلق الذي انطلقت منه الآلات الاوربية الوترية التي يعزف عليها بالقوس . ثم يرفض بعد ذلك رأي زاكس^(٣) الذي يجعل أصل العود يرجع الى الحيشيين في آسيا الصغرى ، وذلك لوجود آثار أقدم من الآثار الحيشية ومن منطقة لم تكن واقعة تحت التأثير والحكم الحيشي . ويستعرض شتاودر هذه الآثار ويقول ان الآثار تشير الى ان العود كان في الشرق الأدنى منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد وأن هذه المنطقة كانت تحت حكم وتأثير شعوب مختلفة ويستنتج من ذلك ان زمن أقدم مشهد للعود هو نفس الزمن الذي برز فيه سكان الجبال على مسرح السياسة والحكم في الشرق الأدنى منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد . وبعد ان يعدد سكان الجبال من كاشيين وحيشيين وخوريين ينتهي الى القول بأن العود هو من الآلات الموسيقية التي امتاز بها سكان الجبال وبصورة خاصة الخوريون الذين سادوا في المنطقة الممتدة من بحيرة (وان) حتى شمال العراق في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وبعده . ونسب شتاودر الى الخوريين ابتكار هذه الآلة الوترية ونقلها وادخالها الى العراق ونشرها فيه . واستند في تبرير رأيه هذا على قطع أثرية^(٤) يرتقي زمنها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعد وان جميع هذه القطع الأثرية قد وجدت في مناطق خاضعة لنفوذ وحكم هذه الشعوب الآرية الجبلية . واستنادا الى هذه القطع الأثرية استنتج شتاودر ما يلي :

- ١ - ان أول ظهور للعود القديم كان في الزمن الذي ظهر فيه سكان الجبال - وهم من الأقوام الهندية الاوربية - على مسرح الحكم في الشرق الأدنى وكان ذلك في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده .
- ٢ - ان المدن التي عثر فيها على القطع الأثرية المذكورة والخاصة بالعود تقع في مناطق نفوذ هذه الأقوام الجبلية المهاجرة .

٣ - ان ابتكار آلة العود لأول مرة ونقله الى الشرق الأدنى ونشره في العراق ، قد تم على يد هذه الأقوام الجبلية .

٤ - ان موطن هذه الآلة هو في بلاد القفقاس التي جاء منها الكشيون والخوريون والحيشيون وهم جميعا أقوام جبلية غير سامية .

٥ - يعود القسط الأكبر في نقل العود والعزف عليه الى الخوريين .

وكان مؤلف هذا الكتاب أول من تصدى لرأي شتاودر بخصوص أصل العود وأثبت بطلانه علميا منذ سنة ١٩٦٧ حيث ظهرت لي باللغة الألمانية دراسة^(١٨) نقدية لكتاب شتاودر . وفي سنة ١٩٧٠ صدرت لي دراسة علمية مفصلة^(١٩) باللغة الألمانية أثبت فيها على ضوء الآثار عدم صحة الرأي الذي ذهب اليه شتاودر . ان الدراسة المقارنة التي قمت بها للآثار الموسيقية في العراق وغيره من أقطار العالم القديم قد أثبتت ان أقدم ظهور للعود كان في العراق خلال العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) على ضوء ختمين اسطوانيين في المتحف البريطاني (BM. 89096 و BM. 28806) لم يلتفت الآثاريون وغيرهم الى أهميتهما من الناحية الموسيقية رغم نشرهما من قبل فان بورن^(٢٠) لأول مرة في سنة ١٩٣٣ وأعاد نشرهما الدكتور بومر^(٢١) (Boehmer) في سنة ١٩٦٥ . وانتشر العود انتشارا واسما في كافة أنحاء العراق الجنوبية والشمالية والوسط كما اثبتت ذلك الآثار الموسيقية التي جاءت من هذه الجهات والمدن المختلفة^(٢٢) . ان حكم الأكديين والبابليين في العراق هو أقدم بكثير من تاريخ حكم سكان الجبال الآريين الذي اقتصر على القسم الشمالي من العراق أي ان آلة العود كانت موجودة ومستعملة من قبل الأكديين والبابليين قبل مجيء هذه الأقوام الجبلية واستيلائها على الحكم بما يزيد على (٨) قرون .

العود بين العرب والفرس :

لقد انقسم الباحثون في موضوع العود الى قسمين : قسم يرى ان العرب قد اقتبسوا العود من الفرس وتزعمت هذا الرأي الباحثة شليزinker (Schlesinger) التي كتبت في سنة ١٩١٧ تقول ان العرب قد تعلموا العود واقتبسوه من الفرس في نهاية القرن السادس الميلادي وذلك عندما قدم أحد الموسيقيين العرب وهو النضر بن الحارث بن كلدة الى خسرو برويز لتعلم الغناء والعزف على العود ، وبواسطة النظر بن الحارث ادخل العود الى مكة^(٢٣) . وهذه المعلومات تعود في الواقع الى ابن خرداذبه - وهو فارسي من خراسان وكان

جده مجوسيا وأسلم على يد البرامكة^(١٢١) - الذي كتب يقول : « ولم تكن قريش تعرف من الغناء إلا النصب حتى قدم النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي ، العراق فتعلم بالحيرة ضرب العود وغناء العباديين فقدم مكة فعلم أهلها فاتخذوا القيان »^(١٢٢) . وقد رد فارمر^(١٢٣) على شليزنگر بقوله ان ابن خرداذبه لم يذكر العرب كما انه لم يرد ان عودا فارسيا قد ادخل الى مكة ولا ان النضر بن الحارث قد تعلم العزف على العود من الفرس . وأود ان اضيف الى قول فارمر ان الحيرة الواقعة الى جنوب الكوفة^(١٢٤) بثلاثة أميال ، كانت مركزا مهما حكمت فيه في أيام الساسانيين سلالة عربية من عرب اليمن عرفت باسم تنوخ كما ان الملك الفارسي بهرام جور كان قد أرسل الى الحيرة - عندما كان أميراً - لتلقي الثقافة وتعلم هناك أي في الحيرة الموسيقي من بين المعارف العربية الاخرى^(١٢٥) . هذا واذا كان النضر بن الحارث بن كلدة قد تعلم العزف على العود في الحيرة العربية فمعنى ذلك انه نقل العود من العراق وليس من ايران ، ومن العرب وليس من الفرس .

ان كلمة العود هي عربية وان كل ما أخذه العرب من الفرس هو كلمة « دساتين » علما بأنه توجد في اللغة العربية كلمة عربية تقوم مقام كلمة دساتين الفارسية وهي كلمة (العتب) حيث يذكر ذلك المفضل بن سلمة (المتوفى عام ٢٩٠ هـ / ٩٠٢ م) في كتابه عن الملاهي^(١٢٦) . والواقع ان المصادر العربية القديمة والحديثة قد ساهمت في تكوين ونشر الرأي الخاطئ الذي أعطى الفرس الأولوية في موضوع العود بما تضمنته من روايات وأخبار بعض الموسيقيين الفرس ونذكر على سبيل المثال : ان سائب خاثر - من ولد أحد الموالى الفرس - هو أول من اصطحب العود في غنائه بالمدينة . وان ابن سريج كان يعزف في مكة على عود صنع على غرار العيدان الفارسية . واستعارة ابن سريج العود الفارسي من العمال الفرس الذين استحضروهم عبدالله بن الزبير عام ٦٨٤ م للمساعدة في بناء الكعبة^(١٢٧) .

هذا واذا كان العرب قد تأثروا بالغناء الفارسي واقتبسوا بعض ألحانه ، إلا انهم لم يقتبسوا العود منهم لأن هذه الآلة كانت مستعملة في العراق قبل ظهور الفرس على مسرح التاريخ والسياسة في العالم القديم كما ستثبت ذلك المعالجة التالية لتاريخ تطور العود في العراق وفي الأقطار الاخرى .

العود في العراق القديم ،

قلنا ان دراساتنا المقارنة للآثار الموسيقية قد أثبتت ان العراق القديم هو أول قطر في العالم القديم قد استعمل العود في العصر الأكدي الذي بدأ في حدود (٢٣٥٠ ق. م) وظل مستعملاً فيه في العصور اللاحقة قبل الاسلام وفي العصور الاسلامية ولغاية الوقت الحاضر وان الآثار الموسيقية للعود العراقي القديم من العصور المذكورة يجدها القارئ الكريم في كتابي (تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠) وكتابي الثاني (الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية ، بغداد ١٩٧٥) .

الجزات العراقية في آلة العود ،

كان المعروف في المصادر المختلفة الخاصة بالعود القديم ، ان هذه الآلة كانت خالية من الدساتين^(٢٣) (العتب ، بفتح العين والتاء) بعكس العود المصري القديم^(٢٤) الذي كان يحتوي على الدساتين (العتب) . وترجع أهمية هذه الدساتين (العتب) الى ان مواضعها على الرقبة تخضع لحسابات دقيقة تحدد نسب أصوات السلم الموسيقي بعضها الى بعض مبتدئة من جهة الأنف . ومن يراجع كتب الفارابي^(٢٥) والكندي^(٢٦) وابن زبلة^(٢٧) والأرموي^(٢٨) والحسن بن أحمد بن علي الكاتب^(٢٩) يقف على أسماء هذه الدساتين وحساباتها .

ان مؤلف هذا الكتاب قد استطاع مؤخرًا ان يثبت وجود الدساتين في العود العراقي القديم على ضوء أثر معروض في متحف اللوفر أرخه المختصون في العصر البابلي القديم^(٣٠) وقد جاء هذا الأثر من تل أسمر في منطقة دبالى . ورغم ان هذا الأثر قد نشر في سنة ١٩٣٠ وتكرر نشره في سنوات مختلفة لاحقة إلا ان الآثاريين والموسيقين الأجانب لم ينتبهوا الى الدساتين المستعرضة على عنقه بصورة حوز متوازية . وقد أثبت في دراستي لهذا الأثر الذي نشرت له في كتابي الصادر باللغة الألمانية^(٣١) صورة جديدة تتضح فيها الدساتين ، ان عود العراق القديم كان يحتوي على الدساتين قبل العود المصري بحوالي (٤٠٠) سنة وان مصر قد اقتبست العود العراقي مع دساتينه وشكله وطريقة مسكه والعزف عليه .

ان الآثار الموسيقية العراقية للعود القديم والمنشورة في مختلف الكتب ، ترينا العود وهو خال من الملاوي (المفاتيح) رغم ان السومريين كانوا المبتكرين للملاوي بالنسبة لآلة الكنارة . كما ان العيدان المصرية الأصلية القديمة قد جاءت خالية من الملاوي^(١١١) ونفس الشيء ينطبق على رسوم هذه الآلة في الآثار المصرية . وعند قيامي بدراسة بعض الآثار الموسيقية مجددا ، وجدت لوحا طينيا كانت البعثة الألمانية قد عثرت عليه في الوركاء ونشرته تسيكلر في كتابها^(١١٢) الصادرة سنة ١٩٦٢ دون ان تذكر احتواء العود المنقوش على هذا الأثر على الملاوي (المفاتيح) . ان هذا الأثر من الوركاء والموجود في متحف الشرق الأدنى ببرلين الديمقراطية يحتوي على (٣) ملاوي اي بقدر عدد أوتار العود آنذاك . ويعود تاريخ هذا الأثر الى العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق . م) وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير في بابل . وهذا الأثر هو الأثر العراقي الوحيد في الوقت الحاضر الذي يثبت احتواء العود العراقي في عصور ما قبل الاسلام وبالذات في العصر السلوقي على الملاوي (المفاتيح) .

مصدر :

حول ابتكار آلة العود كتبت صيانات محمود حمدي تقول : « ورغم ثبوت الدليل القاطع بنسبة ابتكار آلة العود الى مصر الفرعونية نجد ان بعض البلدان قد تنازعت حق اختراعه وادعت نسبته اليها فزعم كاتب فارسي في القرن الرابع عشر بأن العود قد اخترع في فارس في القرن الثالث الميلادي أي قبل الاسلام بنحو اربعمائة عام ، في عهد شاهبور الأول . . . »^(١١٣) . وكتب سعيد عزت ما يلي : « وتنحدر آلة العود عن أصل قديم يرجع الى عصور الفراعنة »^(١١٤) . أما الدكتور محمود أحمد الحفني فيقول : « آلة العود من الآلات الوترية التي عرفتها الممالك القديمة . وقد استعملها قدماء المصريين منذ أكثر من خمسمائة وثلاثة آلاف سنة حيث عرفت الدولة الحديثة التي بدأت حوالي سنة ١٦٠٠ ق . م العود ذو الرقبة القصيرة . وقد عثر في مدافن طيبة على آلة من هذا النوع محفوظة بالمتحف المصري ببرلين وينبر على الأوتار بريشة من الخشب »^(١١٥) . ان هذه الأقوال تدحضها الأدلة الأثرية كما ان عدم اطلاع هؤلاء الباحثين على الدراسات الأجنبية التي سنأتي عليها قد أوقعهم في هذا الخطأ .

لقد أثبتت بحوث ودراسات الباحثين الأجانب وفي مقدمتهم هيكماني^(١١٠) - المشهور بمؤلفاته الخاصة حول الآثار الموسيقية لوادي النيل - وزاكس^(١١١) وشتاودر^(١١٢) ودوشزن - كويلمان^(١١٣) وآيكن^(١١٤) وبراكارد دي هين^(١١٥) وفريدريش بين^(١١٦) وريس^(١١٧) وفارمر^(١١٨) ، ان عددا من الآلات الموسيقية قد ادخل الى مصر في عصر المملكة الحديثة (١٥٨٠ - ١٠٩٠ ق. م) من الأقاليم الآسيوية ، ومن ضمن هذه الآلات آلة العود . ان أقدم الآثار المصرية التي تشير الى استعمال قدامى المصريين لآلة العود ، ترجع الى عصر الاسرة الثامنة عشر (١٥٨٠ - ١٣٩٠ ق. م) حيث جاءت عيدان أصلية قديمة اضافة الى النقوش التي تصور هذه الآلة^(١١٩) . ان شكل العود المستعمل في وادي النيل وطريقة مسكه أثناء العزف وعدد أوتاره واحتوائه على الدساتين (العتب) لا يختلف عن العود العراقي القديم المستعمل في العصر الكشي (القرن ١٦ - ١٢ ق. م) المعاصر للأسرة الثامنة عشر في مصر . واتسمت علاقات العراق مع مصر في هذا العصر بالصدقة والحياد كما ثبت ذلك « رسائل العمارة » في مصر الوسطى والتي كانت مدونة بالخط المسماري وباللغة البابلية وهي التي تبودلت بين الفرعونيين امنوفس الثالث وامنوفس الرابع (اخناتون) وبين ملوك الشرق الأدنى وحكام سوريا وفلسطين التابعين الى مصر ومنها الرسائل التي بعثها الملك الكشي بورنا بورياش الثاني (١٣٧٥ - ١٣٤٧ ق. م) الى اخناتون (١٣٦٧ - ١٣٥٠ ق. م) ، اضافة الى رسائل اخرى بعثها الملوك الكشيون الآخرون الى فراعنة مصر وهي تؤكد على الصداقة ما بين بلاد بابل ومصر وتبادل الهدايا مثل الذهب الذي ترسله مصر مقابل حجر اللازورد والخيول والعربات . هذا وأشارت الرسائل الدبلوماسية المتبادلة بين ملوك الدولتين الى تبادل الأميرات للزواج . وعن هذا الطريق انتقلت آلة العود الى مصر . وان الاقتباس لم يشمل الآلة وحدها بل طريقة مسكها أثناء العزف وهي لا تختلف مطلقا عن الطريقة السائدة في العراق في العصر الكشي ، عصر الصداقة والهدايا وتبادل الأميرات للزواج مع فراعنة مصر من الاسرة الثامنة عشرة.

ايران :

ان ايران قد عرفت استعمال العود منذ القسم الأخير من القرن السادس عشر قبل الميلاد وهو العصر الذي يعرف في تاريخ العراق القديم باسم العصر الكشي (القرن

١٦- ١٢ ق. م) الذي أعقب العصر البابلي القديم^(١١١) . وشكل العود القديم في ايران وطريقة مسكه أثناء العزف وعدد أوتاره ، لا يختلف مطلقا عن العود العراقي القديم السائد في العصر الكشي . علما بأن العود كان موجودا في العراق منذ العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) أي قبل وجوده في ايران بحوالي (٨٠٠) سنة .

تركيا :

ان الآثار التي جاءت من المواقع والمدن التركية الخاصة بآلة العود ، ترجع في تاريخها الى نهاية الألف الثاني والى الألف الأول قبل الميلاد^(١١٢) . ولا يختلف العود في هذه الآثار التركية المتأخرة الزمن عن العود العراقي القديم في العصر الكشي (القرن ١٦ - ١٢ ق. م) .

فلسطين :

وفي فلسطين تعود أقدم الآثار التي تعمل مشاهد لآلة العود ، الى العصر البرونزي المتأخر (القرن ١٦ - ١٣ ق. م) وهو العصر المعاصر للعصر الكشي في العراق . وفي الآثار الفلسطينية لا يختلف العود أيضا في شكله وطريقة مسكه أثناء العزف عن العود العراقي في العصر الكشي^(١١٣) .

شبه جزيرة العرب :

في إحدى مسلات القبور السبئية^(١١٤) المنحوتة بالنحت البارز ، نشاهد في الافريز العلوي من هذا الاثر البالغ ارتفاعه ٥٤سم ، الشخص المتوفى امام طاولة الطعام مع الشخص الذي يشرف على الخدمه وامرأة واقفة امسكت العود بيدها اليسرى بوضعية اصبح فيها الرأس الى الاعلى والصندوق الصوتي الى الاسفل وشكل العود في هذه المنحوتة السبئية المؤرخة في القرن الثالث او الرابع الميلادي^(١١٥) لا يختلف تقريباً عن العود الحديث وهو يحتوي على ثقبين مدورين لتقوية وتضخيم الصوت الذي ينبعث من الآلة اثناء العزف . وهذا الاثر يدحض بصورة قاطعة رأي الباحثة شليزنكر^(١١٦) التي قالت « ان العرب تعلموا العود واقتبسوه من الفرس في نهاية القرن السادس الميلادي . . . » لان هذا الاثر يثبت وجود العود عند العرب قبل التاريخ الذي تذكره شليزنكر بثلاثة قرون .

بلاد الاغريق والرومان

ان اقدم اثر اغريقي للعود يرجع تاريخه الى سنة ٣٣٠ - ٣٢٠ ق م . وهو عبارة عن منحوتة رخامية موجودة في المتحف الوطني في اثينا^(١١) وتمثل امرأة جالسة تعزف على العود ذي العنق الطويل وقد أمسكت به بصورة مائلة الى الاعلى على غرار الطريقة التي كانت سائدة في العراق وفي العصر الكشي والتي انتقلت الى مصر . وتسمى هذه الآلة عند الاغريق پاندورا (Pandura) والتي كان لها (٣) اوتار طبقاً للإشارات التاريخية^(١٢) ويرى فيكنر^(١٣) (Wegner) ان العود كان معروفاً في الشرق ومنتشراً فيه منذ زمن بعيد وان انتقاله الى الاغريق كان عن طريق مصر حيث تعرف الاغريق فيها على هذه الآلة واستعملها وان السبب الذي دفع الاغريق الى اقتباس آلة العود هو امكانية الحصول على الكمية الغنية من الاصوات رغم قلة عدد الاوتار وذلك بواسطة سرعة تبديل قصر الوتر بالضغط عليه فوق رقبة العود .

وبالنسبة للرومان يذكر فلايشهاور^(١٤) (Fleischhauer) الآلات الموسيقية ذات الاصل الشرقي والتي اقتبسوها واصبحت مفضلة عندهم ومنها العود . وترينا الاثار الرومانية^(١٥) الخاصة بالعود ان هذه الآلة كانت تحتوي على (٤) اوتار .

العود في اوروبا

لقد اثبت الباحثون الاوروبيون^(١٦) ، ان اوروبا قد اقتبست بواسطة العرب آلة العود مع تسميتها العربية وذلك بعد سقوط حرف الالف من اداة التعريف (ال) ولصعوبة تلفظ حرف (العين) من قبل الاوربيين اصبحت كلمة العود في اللغات الاوربية^(١٧) بالصيغة التالية :

في الانكليزية = Lute ، في الفرنسية = Luth

في الايطالية = Liuto ، في الالمانية = Laute

في الدنيماركية = Lut ، في السويدية = Lute

في الفنلندية = Luuto ، في الروسية = Ljutnja

في العربية = Lutnja ، في البولونية = Lutnia

في الرومانية = Leute ، في المجرية = Laut

في الاسبانية = Laude ، في البرتغالية = Alaude



عازف على العود من العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م). في المتحف العراقي .

في اوائل القرن الثامن الميلادي انتقل العود من العرب الى اسبانيا وبلاضافة الى الاندلس فقد كانت هناك جسور اخرى لانتقال آله العود الى اوربا وهي صقلية والبندقية والحروب الصليبية . واحتضنت اوربا آلة العود واصبح من آلاتها المفضلة ولا سيما في قصور الملوك والامراء في كل من المانيا وايطاليا وفرنسا وانكلترا . وقام الموسيقيون المؤلفون بتأليف قطع موسيقية خاصة لآلة العود وطبعت في ايطاليا لأول مرة في سنة ١٥٠٧ وفي انكلترا في سنة ١٥٧٤ . وكان من جملة الموسيقيين الذين وضعوا قطعاً موسيقية للعود باخ وهندل ونورمبرج وفالكنهاكن . وقام الكثير من مختلف الفنانين التشكيليين الاوربيين برسم ونحت هذه الآلة في لوحاتهم وقطعهم الفنية الكثيرة . وزالت اهمية العود في اوربا بعد ظهور وانتشار البيانو والكيثار قبل ثلاثة قرون تقريباً .

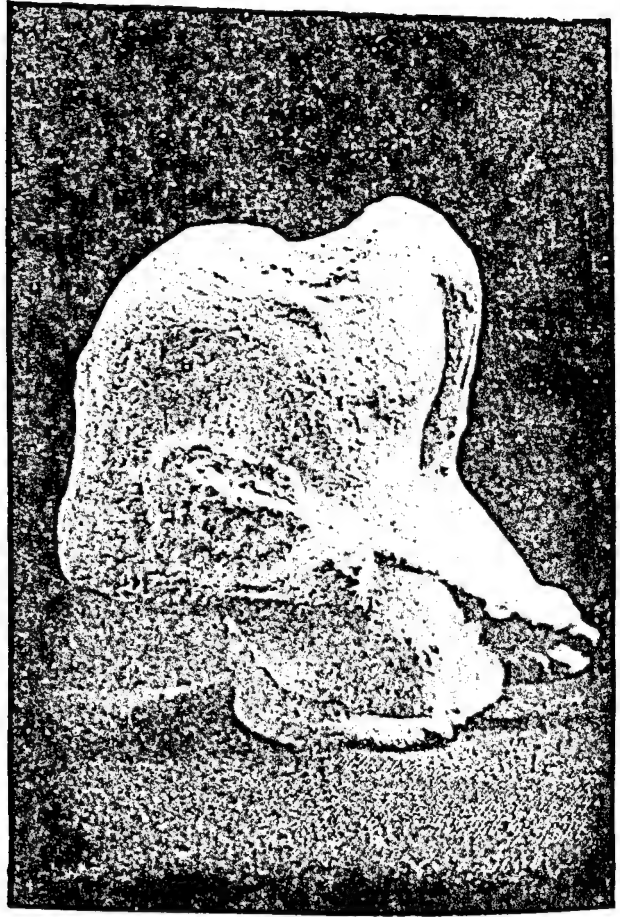
هذا ومن الظواهر المهمة التي يسجلها التاريخ المعاصر للحياة الموسيقية في العراق الحديث قيام الفنان منير بشير بالعزف على العود في الكثير من اقطار اوربا واسيا وامريكا بنجاح كبير . ان هذا المجهود الفني العراقي المتميز هو في رأينا بعث جديد لآلة العود في اوربا على يد مدرسة بغداد في العود . ولهذا الحدث الموسيقي نظير مماثل حدث في العصر العباسي حيث قام زرياب (ابو الحسن علي بن نافع المولود حوالي ١٦٠هـ / ٧٧٧م) بنشر مدرسة بغداد في بلاد الاندلس .

خاتمة :

العود ابتكار عراقي قديم في العصر الاكدي قبل (٤٣٣٠) سنة من الآن ومنه اقتبسته في العصور اللاحقة الكثير من الاقطار المجاورة والقريبة مثل ايران وتركيا وسوريا وفلسطين ومصر وبلاد الاغريق والرومان ، لذا فان الرأي الذي تنشره بعض الكتب الاجنبية والعربية من ان العرب قد اخذوا العود عن الفرس هو رأي غير صحيح وتنفيه الادلة والشواهد الاثرية . والعراق القديم كان السباق في ابتكار وادخال الدساتين (العتب) والملاوي (المفاتيح) الى آلة العود قبل غيره من الاقطار الاخرى المشهورة في عالم الحضارات . وعلى يد العرب انتقل العود وتسميته العربية الى الاندلس واوربا حيث اصبح من آلاتها الموسيقية المفضلة لغاية انتشار البيانو والكيثار .



ثنائي العمود والكنارة من القرن الرابع عشر قبل الميلاد . المتحف العراقي



القسم الوسطي من دمية فخارية من العصر السلوقي (٣٢٣-١٤٠ ق.م.) تمثل امرأة تمزف على العود .
المتحف العراقي .

الآلات الإيقاعية الجلدية

الطبل :

للطبول تاريخ طويل وقديم يرجع الى عصور ما قبل التاريخ حيث انها تعتبر - طبقا لرأي علماء تاريخ الموسيقى - من أقدم الآلات الموسيقية التي استعملها الانسان الذي اعتمد على خامات الطبيعة لهذا الغرض حيث حول جذوع وأغصان الأشجار الى طبول . وخلال هذا التاريخ الطويل تنوعت أشكال وحجوم وأسماء الطبول .

واستنادا الى الآثار الموسيقية العراقية المعروفة والمنشورة في الوقت الحاضر ، نقول ان الطبل الكبير المستدير الشكل هو أقدم أنواع الطبول المعروفة في العراق . ان أقدم أثر سومري لهذا النوع من الطبول هو المسلة السومرية المعروفة باسم (مسلة بدره)^(١٦٨) المعروضة في المتحف العراقي والتي أرخناها في عصر الانتقال من عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م)^(١٦٩) . يبلغ ارتفاع هذه المسلة ٩٠ سم وعرضها ٣٧ سم وثمكها ٢٢ سم وقد نحتت عليها بالنحت البارز ثمانية مشاهد مختلفة ومنها المشهد الموسيقي الكائن على يمين مشهد المصارعة . يتألف المشهد الموسيقي من رجل منحني الى الامام ذي لحية وشعر رأس طويل وهو في حالة القرع على الطبل الكبير المدور بواسطة يده اليسرى . ويلاحظ ان اطار هذا الطبل الكبير مستقر على الأرض مباشرة ويقف عليه مباشرة شخص عاري الجسم ركبته اثنتان قليلا . وخلف الطبال موسيقي آخر يعزف على المضارب الرنانة^(١٧٠) . وأهمية هذه المسلة السومرية هي انها أقدم أثر في العالم لهذا النوع من الطبول وهو الطبل الكبير المستدير الذي لا يزال مستخدما لغاية الوقت الحاضر كما انها قد غيرت التاريخ المعروف في المصادر لأول ظهور واستعمال لهذا النوع من الطبول . حيث ان السائد في الكتب المختلفة ان الطبل الكبير المدور قد استعمل لأول مرة في العصر السومري الحديث (حوالي ٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق. م) ولكن مؤلف هذا الكتاب قد استطاع اثبات عدم صحة هذا الرأي على ضوء ختم اسطواني وجدته في المتحف العراقي وهو يعود في زمنه الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) أي أقدم من العصر السومري الحديث بحدود أربعمئة سنة ونشر دراسة باللغة الألمانية حول هذا الموضوع في سنة ١٩٧١^(١٧١) .

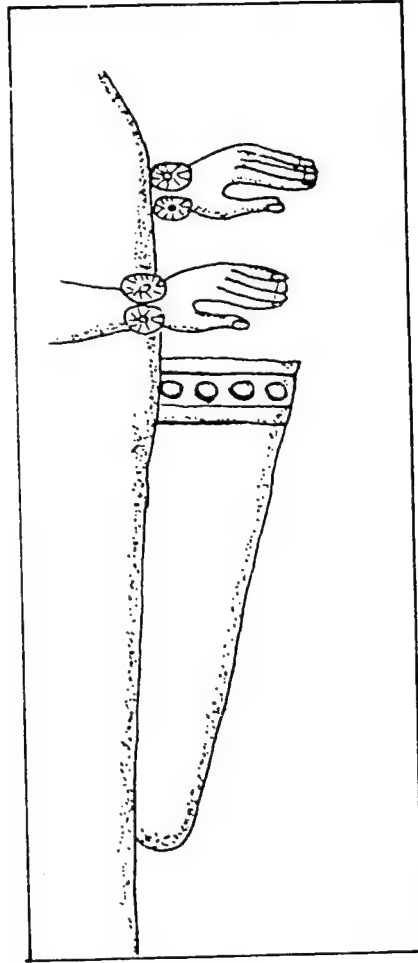
نقش على هذا الختم الاسطواني البالغ قياسه ٤ ، ٢ × ٣ ، ١ سم مشهد بافريزين . في ضمن

المشهد العلوي نشاهد قيام شخصين متقابلين بالقرع على طبل كبير مستدير يتوسطهما وذلك بواسطة أيديهما مباشرة^(٧٢) .

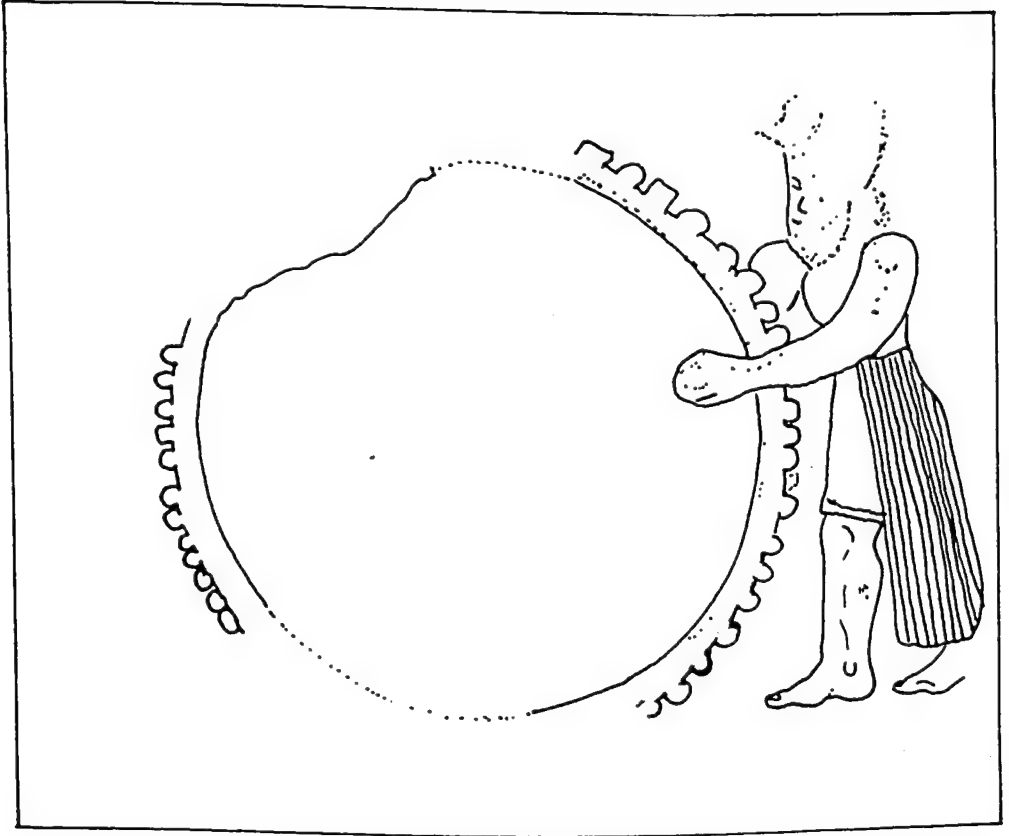
واستمر استعمال هذا النوع من الطبول في العصر السومري الحديث (٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق. م) حيث جاءتنا عدة قطع أثرية وهي منقوشة بمشاهد القرع على الطبل الكبير المستدير^(٧٣) وقد ظهرت المسامير التي استعملت في تثبيت الجلد على الاطار وقد بلغ عددها (٦٠) مسمارا في إحدى القطع الأثرية التي تعود لزمن كوديا حاكم لكش في حدود ٢١٠٠ ق. م . ونشاهد المسامير أيضا في اطار الطبلين الكبيرين المستديرين المنحوتين على مسلة الملك السومري اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة في حدود (٢٠٥٠ ق. م) ، وفي أثر آخر يعود الى هذا العصر ايضا (شكل ١٨) . وكانت اطارات هذه الطبول الكبيرة المستديرة مصنوعة من البرونز كما اثبتت ذلك التنقيبات التي جرت في اور حيث تم العثور على بقايا من الاطارات المعدنية للطبول والتي يرجع تاريخها الى عصر فجر السلالات الثالث (= عصر سلالة اور الاولى) في حدود (٢٤٥٠ ق. م) . واستمرت طريقة تثبيت الجلد على اطار الطبل بواسطة المسامير الى العصر الآشوري الحديث في زمن الملك آشوربانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) .

وظهرت أنواع جديدة من الطبول عند الآشوريين لأول مرة تختلف في شكلها وحجمها عن الطبول السومرية حيث نرى الشكل المعروف في الوقت الحاضر باسم (كونكاز) و (تم تم) والمستعمل في أمريكا اللاتينية بصورة خاصة وبقيّة أقطار العالم . ففي منحوتة جدارية عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى ونقلت الى المتحف البريطاني وتعود لعهد الملك آشوربانيبال نشاهد هذا الملك يشرب نخب انتصاره على عدوه العيلامي (قي - او - مان) على أنغام الموسيقى التي يشارك فيها نوع من الطبول يشبه الكونكاز والتم تم وقد ثبت الجلد على الفوهة العليا بواسطة المسامير التي نقشّت بين شريطين متوازيين^(٧٤) ويحمل العازف هذا الطبل على بطنه ويقرع عليه بكِلتا اليدين (١٩) .

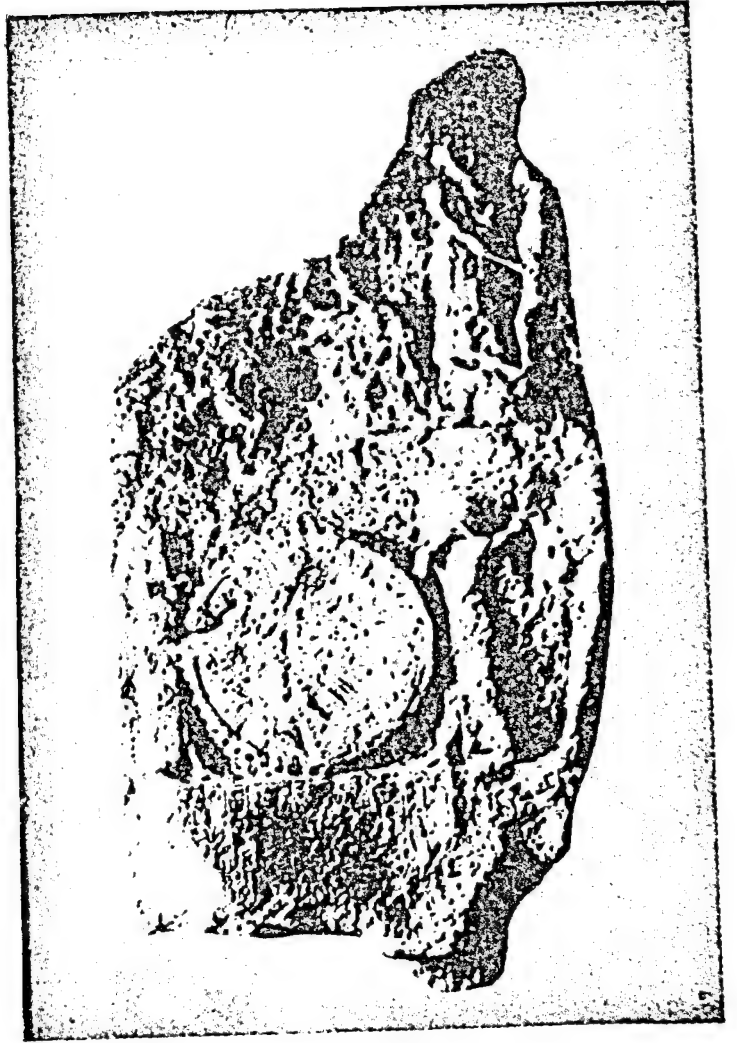
أما النوع الثاني من الطبول الآشورية فهو الطبل الاسطواني الصغير الذي نشاهده منقوشا على منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشوربانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) . والطبل هنا صغير الحجم وقد حمله العازف على بطنه وهو يقرع عليه بكِلتا اليدين^(٧٥) . ويعتقد شتاودر^(٧٦) ان هذا الطبل يحتوي على جلد من الجانبين بعكس فريدريش بين^(٧٧) الذي يقول باحتواء هذا الطبل على جلد واحد فقط في الوجه العلوي



شکل ۱۹



شکل ۱۸



الوجه الخلفي لمسلة اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة في ٢٠٥٠ ق. م. وقد عثر عليها في اور وهي موجودة في متحف الجامعه ، بنسلفانيا . يشاهد فيها طبل كبير بين رجلين يقرعان عليه .

منه . وفي هذا المشهد نشاهد المسامير أيضا في تثبيت الجلد على حافة الاطار .
والطبل الكبير المستدير الذي استعمله السومريون في العراق في الألف الثالث قبل
الميلاد ، نراه فيما بعد عند الحيثيين في آسيا الصغرى حيث نشاهده منقوشا على منحوتة
حجرية^(١٧٨) تعود الى بداية الألف الأول قبل الميلاد . ولا يزال الطبل الكبير الذي استعمله
السومريون في الألف الثالث قبل الميلاد ، مستعملا في الوقت الحاضر في مختلف أقطار
العالم .

الدف

أوردت المراجع العربية القديمة أقوالا خرافية ومتضاربة حول الدفوف . فقد جاء في أوائل محاضرات السيوطي « أول من ضرب بالدف كلثوم اخت مرسى عليه السلام »^(٧٨) . وذكر المسعودي^(٧٩) في مروج الذهب ان أول من اخترع الدفوف هو توبال بن لامك . وذكر فارمر^(٨٠) ما ورد في أحاديث الناس من « ان الدف قد نقر عليه لأول مرة في زفاف بلقيس على سليمان » . ويقول ابن سلمة : « وأول من اتخذ الدفوف العرب »^(٨١) .

وتختلف الدفوف من الشكل والحجم . فهناك الدفوف المستديرة وهي كبيرة وصغيرة ، وهناك الدف المربع الذي ظهر في عصور لاحقة لاستعمال الدف المستدير يعود الى السومريين في عصر فجر السلالات الأول بعد (٢٧٠٠ ق . م) ثم استمر استعماله في العصور اللاحقة في عصور ما قبل الاسلام وفي العصور الاسلامية ولناية الوقت الحاضر . وترينا الآثار الموسيقية العراقية وجود طريقتين لمسك الدف المستدير أثناء النقر عليه . ففي الطريقة الاولى وهي الاقدم والتي كانت شائعة في العصر السومري الحديث والبابلي القديم ، يمسك الدف المستدير أثناء النقر عليه . أمام الصور . ويرى شتاودر^(٨٢) ان هذا الدف هو مغطى بالجلد من الوجهين ويحتوي في داخله على بعض الكسر الصغيرة من الحجر از الحبوب ولذا فان هذه الآلة تكون دف - خرخاشة . اما هارتمان^(٨٣) فتعتقد باحتمال تعليق الدف في طوق الرقبة وعندئذ يمكن القرع عليه بواسطة اليدين . لقد رفضت بارليه^(٨٤) رأي هارتمان ونحن بدورنا لا نؤيد هارتمان اذ لاحظنا في دمي الناقرات على الدف ، مسكه باليد اليسرى بحيث تكون الأصابع متجهة الى الأعلى بصورة مائلة تحت مستوى الكف الأيسر . وهناك بعض الدمى لناقرات الدف وفيها نرى وضع الكفين على الآلة بمستوى واحد الأمر الذي قد يمكن الاستنتاج منه مسك الدف وهزه باليدين وعندئذ يجب ان يحتوي الدف في داخله على بعض الحبوب او أجزاء صغيرة من الحجر لقيامها بأحداث الصوت عند الاهتزاز وبهذا يمكن ان تكون الآلة في هذه الحالة قد استعملت كدف عادي وأحيانا دف - خرخاشة .

أما الطريقة الثانية لمسك الدف المستدير ففيها يكون الدف ممسوكا باليد اليسرى بعيدا عن الصدر أي في الجانب الأيسر او الكتف الأيسر من الخارج^(٨٥) (شكل ١١

٢٠٠). وهذه الطريقة قد ظهرت لأول مرة في العصر البابلي القديم (شكل ٧) ، إضافة للطريقة الاولى . هذا وقد اختلف الباحثون في ماهية النسوة العاريات الناقرات على الدف المستدير ، فيرى البعض^(٨٨) انهن يمثلن الآلهة الام او إلهة الخصوبة ويرى البعض الآخر انهن يمثلن بغايا المعبد^(٨٩) .

هكذا واستمر استعمال الدف المستدير في الفترات اللاحقة من تاريخ العراق في عصور ما قبل الاسلام وفي العصور الاسلامية ولغاية الوقت الحاضر . ويظهر من مشاهد هذه الآلة على الآثار العراقية ان العازفين عليها كانوا من الرجال والنساء كما زان النقر عليه كان منفردا أحيانا وأحيانا ثنائيا وجماعيا حيث رافق الدف المستدير العود والكنارة والناي والصلاصل والكوسات (سيمبال) والجيتك (harp) .

مصر :

يرى الباحث الألماني هيكممان^(٩٠) ان مصر مدينة في معرفتها واستعمالها للدف المستدير الى حضارات الشرق القديم ولا سيما العراق حيث اقتبست منه الدف بنوعيه المستدير والمسطح . وان أول ظهور للدف المستدير - حسب رأيه - كان في عهد الفرعون تحوتس الثالث^(٩١) (١٥٠٤ - ١٤٥٠ ق. م) . بينما ظهوره في العراق كان في نهاية النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد .

سوريا وفلسطين :

ونشاهد الدف المستدير في الآثار النينقية^(٩٢) والآثار السورية والفلسطينية^(٩٣) التي تعود الى القرن التاسع قبل الميلاد . ويرى هيكممان في دراسته المذكورة أعلاه ان سوريا وفلسطين كانت الجسر الذي انتقلت عبره الآلات الموسيقية العراقية القديمة الى مصر وان الآلات الموسيقية العراقية قد انتشرت في سوريا وفلسطين قبل وصولها الى مصر .

تركيا :

ان الآثار التي جاءت من تركيا راجعة بالدف المستدير^(٩٤) تعود أقدمها الى النصف الثاني من الألف الثاني قبل الميلاد وهو ما يماصر العصر الكوشي في العراق الذي أعقب العصر البابلي القديم (عصر حمورابي) .



شکل ۲۰

بلاد الاغريق والرومان :

ان ظهور الدف المستدير في بلاد الاغريق كان في الثلث الاخير من القرن الخامس قبل الميلاد^(١) . ويذكر ماكس فيكنز^(٢) ان دخول الدف المستدير الى اليونان كان خلال القرن الخامس قبل الميلاد وذلك عن طريق انتشار عبادة الالهة الام كيبيله التي جاءت من بلاد الفريجيين في آسيا الصغرى . ويرى فلايشهاور^(٣) ان الدف المستدير قد دخل الى روما بعد ان جاءها من آسيا الصغرى واليونان .

خلاصة :

ان أقدم أثر جاءنا من العراق يرينا استعمال الدف المستدير يعود الى عصر فجر السلالات الأولى في حدود سنة ٢٦٥٠ ق. م . واستمر استعماله عند السومريين والأكديين والبابليين والكشيين والآشوريين وبقية الأقوام التي حكمت في العراق . واستنادا الى الآثار الموسيقية العراقية الخاصة بالدف المستدير نستطيع ان نقول :

- ١ - وجود نوعين من الدف المستدير ، صغير الحجم وآخر كبير الحجم .
- ٢ - وجود طريقتين لمسك الدف المستدير ، الأولى ويكون الدف فيها ممسوكا أمام الصدر . وفي الثانية يكون الدف ممسوكا الى الكتف او خارج الجانب الأيسر من الجسم .
- ٣ - ان الدف المستدير كان يستعمل من قبل النساء والرجال .
- ٤ - ان الدف المستدير كان يستعمل في أوقات السلم والحرب .
- ٥ - ان النقر على الدف كان منفردا وأحيانا كثيرة كان يرافق العود او الكنارة او الناي او الصلاصل او الكوسات (سيمبال) او الجنك (harp) بصورة ثنائية او جماعية .
- ٦ - ان ظهور الدف المستدير كان في العراق قبل مصر بأكثر من ألف سنة طبقا لما هو موجود من آثار منشورة في الوقت الحاضر .

الدف المربع

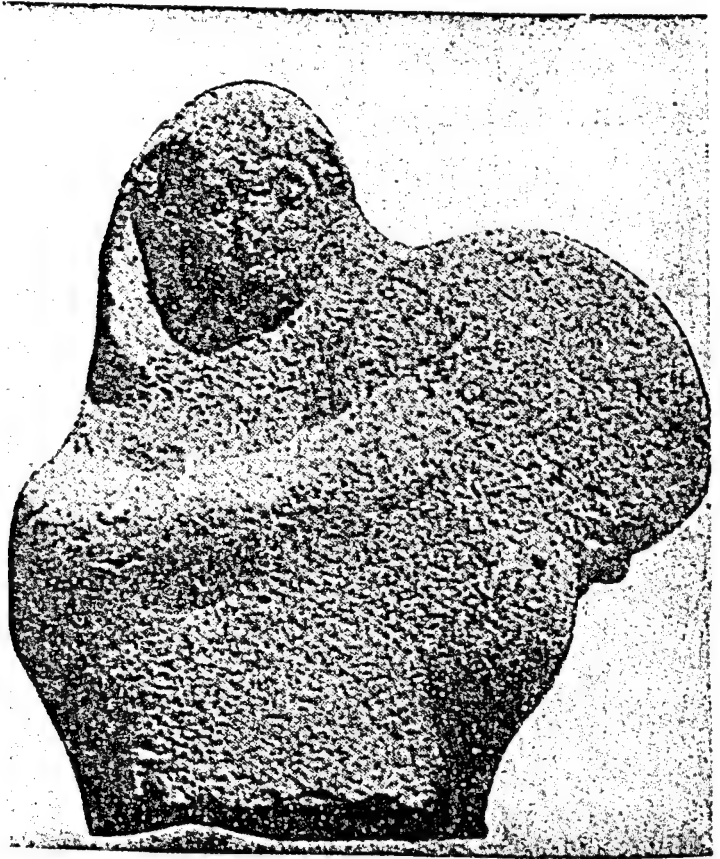
ورد ذكر هذا النوع من الدفوف في المراجع العربية القديمة فقد ورد في الاغاني^(١) بـخصوص طويس انه كان يضرب بالدف المربع . ويقول فارمر^(٢) « ولقد كان طويس من المختشين ولعل هذا هو السبب في تحريم الدف المربع واباحة الدف المستدير » . ويذكر الفضل بن سلمة^(٣) ان صفوة اهل المدينة كانوا في القرن الاول الهجري يؤثرون الدف المربع . وفي عصر الخلفاء الراشدين كان الدف المربع آلة محبوبة لملاحظة الايقاع او الوزن^(٤) . ويذكر فارمر^(٥) ان استعمال هذا الدف قد بطل اليوم في بلاد العرب والشام ومصر وفارس ولكن قد يوجد مستعملاً في بلاد المغرب . وما تجدر الاشارة اليه بهذا الصدد انني شاهدت استعمال الدف المربع من قبل الفرقة الموسيقية الموصلية التي عزفت في بغداد بمناسبة مهرجان الملا عثمان الموصلية في سنة ١٩٧٣ .

وعن وجود واستعمال الدف المربع في العراق القديم نود ان نقول ان قطعة التطعيم التي كانت تحلي صدر الصندوق الصوتي لاحدى الكنارات التي عثر على اجزاء منها في المقبرة الملكية والتي يرجع تاريخها الى حوالي (٢٤٥٠ ق . م) كانت تحتوي على مشهد موسيقي لحيوانين يعزفان على الالات الموسيقية ، الاول يعزف على الكنارة والثاني يرفع الصلاصل ويضع على ركبته آلة يقرع عليها بيده اليسرى^(٦) ويرى غالبن^(٧) في آلة القرع هذه الموضوعه فگنر^(٨) فيرى في هذه الآلة دفاً مدوراً . وترى هارتمان^(٩) في هذه الآلة انها من فصيلة الطبل ولكنها لم تحدد ما اذا كان الشكل مدوراً او مربعاً . ان نقش هذه الآلة الايقاعية منظوراً اليها من الجانب يجعل منت الصعوبة جداً القول بانها دفاً مدوراً او دفاً مربعاً . واذا كان رأي گلبن المذكور اعلاه صحيحاً فان هذا الاثر السومري الذي يرجع الى (٢٤٥٠ ق . م) هو اقدم واول اثر لاستعمال الدف المربع في العراق القديم .

واستمر استعمال الدف المربع حيث نشاهده في منحوتة آشورية تعود لزمن الملك سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق . م) وقد عثر عليها في نينوى ونقلت الى متحف الشرق الادنى في برلين الديمقراطية^(١٠) تحتوي هذه المنحوتة على مجموعة من الجنود وخلفهم (٤) اشخاص العازفون الثثة الذين في المقدمة ينقرون على الدف المربع والعازفة الاخيرة تعزف على الكوسات (سيمبال) . ان هذه المنحوتة الاشورية^(١١) قد نشرت مع صورتها منذ سنة ١٩٣٩ الا انه لم ينتبه اليها احد من الناحية الموسيقية وقمنا في سنة ١٩٧١ بنشر دراسة عنها

· باللغة الألمانية^(١٠٨) حول هذه الناحية .

ويرى هيكرمان^(١٠٩) ان مصر مدينة للعراق القديم في معرفتها واستعمالها للدف المربع . واستمر استعمال الدف المربع في مصر الى حوالي سنة (١٣٠٠ ق . م) حسب رأي هيكرمان وان اول ظهور واستعمال له كان في عهد الملكة حاتشبسوت (١٥٠١ - ١٤٨٠ ق . م)^(١١٠) .



دمية فخارية من العصر السلوقي (٣٢٣ - ١٤٠ ق م) تمثل امرأة تنظر على اليد . في المتحف العراقي .

التمباني

ان النوع الكبير من النقارات^(١١) يعرف في اوربا باسم تمباني (Timpani) وهي تسمية ايطالية شائعة ومستعملة في أكثر دول العالم ، أما التسمية الانكليزية فهي (Ketteldrum) وهي في الواقع تسمية حديثة لأن التسمية التي كانت مستعملة في الانكليزية حتى منتصف القرن السادس عشر الميلادي هي (Nakers) والتي ترجع في أصلها الى التسمية العربية نقارة^(١٢) .

تدل النصوص المسمارية التي تعود الى عصر ايسن وهو العصر الذي أعقب العصر السومري الحديث وقبل سلالة حمورابي ، على ان هذه الآلة هي من آلات المعبد المهمة وان احدى السنوات قد اרכת بصنع آلة تمباني (= في اللغة السومرية ليليس وفي اللغة الأكديّة ليليسو) من البرونز حيث ورد في النص : السنة ، التي فيها انجزت صناعة آلة ليليس للإله اوتو بأمر من الملك ايتريشاشا^(١٣) . واطافة الى النصوص المسمارية التي وردت فيها هذه الآلة ، هناك بعض القطع الأثرية التي تحمل مشهد العزف على آلة التمباني (ليليس ، ليليسو) وهي تعود الى النصف الأول من العصر البابلي القديم . ففي أثر عثر عليه في مدينة لارسا في القسم الجنوبي من العراق نشاهد مشهدا يجمع بين الملاكمة والموسيقى حيث نرى في الجهة اليمنى امرأة جالسة تعزف على الكوسات (سيمبال) ويقابلها رجل واقف وهو يقرع على آلة التمباني الكبيرة الموضوعة بينهما ، بكلتا اليدين دون استعمال المضرب^(١٤) . والآلة هنا في هذا الأثر البابلي بهيئة كأس كبير ذو كعب صغير ضيق وتشبه كل الشبه آلة التمباني الاوربية الحديثة المستعملة في الاوركسترا في مختلف دول العالم في الوقت الحاضر .

وهناك أثر آخر لهذه الآلة الايقاعية الجلدية عثر عليه في الوركاء^(١٥) وهو يرجع في تاريخه الى العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق . م) وهو العصر الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير في بابل في يوم ١٣/٦/٣٢٣ ق . م . والمهم في هذا الأثر وجود آلة التمباني (ليليس ، ليليسو) مع تسميتها الأكديّة (ليليسو) في آن واحد . وهذا هو الأثر الوحيد في العراق الذي يحتوي على رسم الآلة الموسيقية وتسميتها المسمارية في آن واحد . وفي نص بابلي^(١٦) قديم وصف لعملية تحضير وشد الجلد على هذه الآلة . وطبقا لهذا النص المسماري يتم اختيار ثور أسود لم يضرب مطلقا بعصا او سوط ، ويساق الى المعبد في يوم مناسب يحدده

الكاهن الذي يقوم بالتعزيم وقراءة النال ، ثم تقدم القرابين الى الالهة وبصورة خاصة الى الاله (ايا) وهو إله الحكمة والموسيقى . وبعد ذلك توضع على الأرض حصيرة حمراء وتغطي بطبقة من الرمل حيث يقف عليها الثور . وبعد تقديم قرابين أخرى يوقد البخور ويشعل المشعل ويوضع ١٢ تمثالا برونزيا لآلهة السماء والأرض والعالم السفلي ، ويجلب جسم الآلة المصنوع مسبقا ويغسل فم الثور وبواسطة انبوب من الخشب المعطر يتلو الكاهن بعض العبارات في اذن الثور باللغتين السومرية والأكدية . وبعد غناء ترنيمة بمرافقة الآلة الموسيقية يتم ذبح الثور ويحرق قلبه ثم يسلم الجلد ويدبغ بواسطة استعمال الطحين الناعم والبيرة والشراب والزيت ومواد أخرى وتسكب فوق الحافة العليا المفتوحة للآلة . ويشد الغشاء الجلدي مؤقتا بواسطة خيط ثم توضع أوتاد خشبية في الثقوب المعمولة في جسم الآلة لشد الغشاء الجلدي وربطه بواسطة الألياف فوق التجويف المعمول في اطار الآلة حيث يوضع فوق هذا المكان شريط مزخرف . وتغطي رؤوس الأوتاد او المسامير الخشبية بالصوف المطلي الملون . وقبل تثبيت الغشاء الجلدي توضع التماثيل الاثني عشر المقدسة في الآلة الموسيقية . وفي اليوم الخامس عشر من هذه الطقوس تقدم القرابين وتوضع هذه الآلة الايقاعية الجلدية أمام إله المعبد .

والمعلوم في الوقت الحاضر انه لم يثبت بعد في الآثار المصرية وآثار الأقطار الأخرى للشرق القديم وجود آلة التمثاني فيها ، لذا فان العراق القديم كان السباق الى ابتكار هذه الآلة التي نراها مستمرة الاستعمال في العصور الإسلامية^(١٠) وينفس الشكل العراقي القديم الذي كان معروفا في أوائل العصر البابلي القديم رغم الفارق الزمني الكبير . وانتقلت هذه الآلة الى اوريا بواسطة الحروب الصليبية حيث استعملتها في فرق الموسيقى العسكرية وفي قصور الملوك والنبلاء ثم دخلت الى الاوركسترا بفضل الموسيقىار الايطالي مونتفردى (١٥٦٧ - ١٦٤٣) ولا زالت مستعملة حتى يومنا الحاضر .

الطبلّة

الطبلّة من آلات الايقاع الجلدية التي تعرف في اللهجة الدارجة في العراق باسم (الدنبك) . ويطلق على هذه الآلة في البلاد العربية اسم الدربوكة . ونحن نخالف الدكتور شيرزاد قاسم حسن^(١٨) التي جعلت في اطروحتها أصل هذه الآلة فارسيا نظرا لأن كلمة (دنبك) المستعملة في العراق هي كلمة فارسية . ومخالفتنا لهذا الرأي تستند على شاهد أثري^(١٩) كنا أول من نشره وأشار الى أهميته وهو يعود الى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) اي قبل ظهور الفرس على مسرح التاريخ والسياسة بعدة مئات من السنين . والأثر موضوع البحث عبارة عن دمية طينية لرجل ينقر على الطبلّة وقد وضعها تحت ابطه الأيسر . ان شكل الآلة الايقاعية وطريقة مسكها أثناء العزف والنقر عليها في هذا الأثر البابلي القديم لا تختلف عن شكل الآلة في الوقت الحاضر وطريقة النقر عليها . ان تتبع تاريخ الآلة الموسيقية واثبات وجودها واستعمالها لأول مرة على ضوء الشواهد الأثرية هو الذي يساعد على معرفة أصل وموطن الآلة الموسيقية وليس اقتباس الكلمة الاجنبية الدالة عليها . كيف يمكن ان يكون أصل آلة الطبلّة فارسيا وهي موجودة ومستعملة في العراق في عصر حمورابي أي قبل ظهور الفرس أنفسهم . ان استعمال العراقيين للكلمة الفارسية (دنبك) قد تم في ظروف متأخرة من العصر الاسلامي وهو أمر لا يغير الحقيقة التاريخية الأثرية وهي وجود واستعمال هذه الآلة الايقاعية في العراق قبل العصر الاسلامي بعدة آلاف من السنين .



عازف على الطبل (الذي يوكه) من العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق.م). في المتحف العراقي .

الآلات المصوتة بذاتها

وهي مجموعة من الآلات الموسيقية التي تتكون فيها الأصوات بذاتها عن طريق تصادم جزئها بعضا ببعض او عن طريق الاهتزاز او الضرب وهي تشمل على سبيل المثال الآلات الموسيقية التالية : الكوسات (سيمبال) والأجراس والمضارب الرنانة والخرخاشات والصلاصل والاكسيليفون والمثلث . وهناك من يدمج هذه المجموعة من الآلات مع الآلات الايقاعية إلا ان التصنيف العلمي للآلات الموسيقية الذي وضعه زاكس وهورنبوستل قد فصل بين الآلات الايقاعية الجلدية وبين الآلات المصوتة بذاتها (Idiophone) .

الكوسات

الكوسات جمع كوس وهي : « صنوجات من نحاس شبه الترس الصغير يدق بأحدها على الآخر بايقاع مخصوص »^(١١) . وعند العزف تمسك كل واحدة منها في يد بواسطة خيط متين وتقرع القطعتان في حركة عكسية اما افقية او عكسية من اعلى الى أسفل . وتعرف هذه الآلة في اللغة الانكليزية باسم (سيمبال) (Cymbals) . وتعرف في اللهجة الدارجة في العراق باسم (چنچانات) .

المعروف في المصادر الأجنبية ان أقدم ظهور للكوسات كان في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) إلا ان مؤلف هذا الكتاب قد نشر دراسة باللغة الألمانية^(١٢) في سنة ١٩٧١ أثبت فيها ان هذه الآلة كانت مستعملة من قبل السومريين في عصر الملك اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة في سنة (٢٠٥٠ ق. م) أي قبل البابليين بمائة سنة وهكذا تقدم تاريخ أول ظهور لهذه الآلة . والأثر السومري الذي اعتمدنا عليه هو عبارة عن كسرة من مسلة اورنامو نشرها لأول مرة بارنيت^(١٣) في سنة ١٩٦٠ دون ان يذكر أي كلمة حول أهمية هذا الأثر من الناحية الموسيقية ودون ان يتطرق الى تاريخ وأنواع الكوسات بصورة عامة . ونشاهد في هذا الأثر رجلا ملتحيا يرتدي لباسا طويلا وهو يقرع الكوسات الواحدة بالآخرى^(١٤) .

ربما، العصر السومري الحديث، استمر استعمال هذه الآلة في العصر البابلي القديم وكذلك في العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق. م) . واستعمل الآشوريون نوعين من هذه الآلة : النوع الأول وهو الذي يحتوي على قبضة صغيرة بشكل العروة تثبت

في وسط الوجه العلوي من كل كوس وهو النوع الذي كان مستعملا عند السومريين ثم البابليين ثم الآشوريين حيث نجده منقوشا في منحوتة تعود لزمن الملك الآشوري آشوربانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) التي تحتوي على مشهد الفرقة الموسيقية العسكرية^(٥٢٣). أما النوع الثاني فإنه يحتوي على قبضة رفيعة طويلة مثبتة في الوسط بمسك بها العازف عند القرع (شكل ٢١) ونشاهده منقوشا في منحوتات جدارية تعود للملك الآشوري سنحاريب^(٥٢٤) (٧٠٤ - ٦٨١ ق. م). واستمر استعمال الكوسات في العراق في العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٨ ق. م - ٢٢٦ م) كما تثبت لنا ذلك الآثار الموسيقية التي جاءت من الحضرة^(٥٢٥) وغيرها من المدن مثل بابل^(٥٢٦). وازدادة الى النقوش الأثرية لهذه الآلة ، فقد عثر في نمرود^(٥٢٧) على كوسات أصلية آشورية تعود الى القرن التاسع/ الثامن قبل الميلاد وهي موجودة في المتحف البريطاني .

مصر :

يرى هيكممان^(٥٢٨) ان الكوسات آلة موسيقية دينية آسيوية الأصل وان دخولها الى مصر كان بواسطة عبادة انتقلت من آسيا الصغرى الى مصر . وان أقدم أثر مصري يشير الى استعمال هذه الآلة ، يعود الى عهد الفرعون تحوتمس الثالث^(٥٢٩) حوالي (١٥٠٤ - ١٤٥٠ ق. م) أي ان العراق قد عرف استعمال الكوسات قبل مصر بما يزيد على خمسمائة سنة .

سوريا وفلسطين :

ظهرت في مدن مختلفة من سوريا وفلسطين كوسات معدنية أصلية^(٥٣٠) يرتقي تاريخها من القرن الخامس عشر قبل الميلاد الى القرن الثاني الميلادي . كما عثر على قطع أثرية تحتوي على نقوش لهذه الآلة ترجع في زمنها الى القرن ١١ ق. م^(٥٣١) .

ايران :

ان أقدم الآثار التي تشير الى وجود الكوسات في ايران تعود الى القرن السابع قبل الميلاد وهي عبارة عن كوسات أصلية محفوظة في المتحف البريطاني^(٥٣٢) .

بلاد الاغريق والرومان :

يعود تاريخ أقدم أثر اغريقي لاستعمال هذه الآلة الى منتصف القرن السادس قبل الميلاد وهو عبارة عن تمثال صغير من البرونز يمثل عازفة على هذه الآلة وهو موجود في المتحف الوطني في أثينا^(٥٣٣) . أما الكوسات المعدنية الأصلية التي عثر عليها في كل من كورينث وليندوس في جزيرة رودوس وكيبروس وآركوس وأولبيا فهي ترجع في تاريخها الى القرن ٥ - ٤ ق . م .

أما بالنسبة للرومان فيرى فلايشهاور^(٥٣٤) ان انتشار وادخال عبادة الالهة الام وموسيقاها الدينية مع آلاتها ومنها الكوسات كما ان مشاركة الكثير من الأجانب الرقيق ، في الاحتفالات الدينية والأعياد وغير ذلك والذين جاءوا من اليونان ومصر وسوريا وآسيا الصغرى مع آلاتهم الموسيقية ، هي الاخرى قد ادخلت الى روما هذه الآلات الأجنبية اضافة الى العلاقات التجارية والحروب والهجرة التي أدت الى مجيء الكثير من موسيقيي منطقة البحر الأبيض المتوسط الى ايطاليا وروما وأدخلوا معهم آلاتهم الموسيقية ومن الآلات الموسيقية التي أصبحت عند الرومان من الآلات المفضلة في موسيقى البيت وموسيقى الحفلات هي الآلات الشرقية الأصل وهي الجنك (harp) والجنك الزاوي والعود والدف المستدير والكوسات التي انتقلت من آسيا الصغرى الى اليونان ثم الى روما^(٥٣٥) . ونرى آلة الكوسات في الكثير من الآثار الرومانية التي تعود الى أوائل القرن الثاني الميلادي وما بعده^(٥٣٦) .

أما شتاودر^(٥٣٧) فيقول عن الكوسات التي تسمى في اللغة الاغريقية كيمبالون وجمعها كيمبالا ، انها آلة مستوردة من بلاد ما بين النهرين وظهرت في نهاية الألف الثاني قبل الميلاد في منطقة ايجيه ثم استمر استعمالها في اليونان نفسها في القرون اللاحقة وذلك منذ منتصف القرن السادس قبل الميلاد وما بعد ذلك .

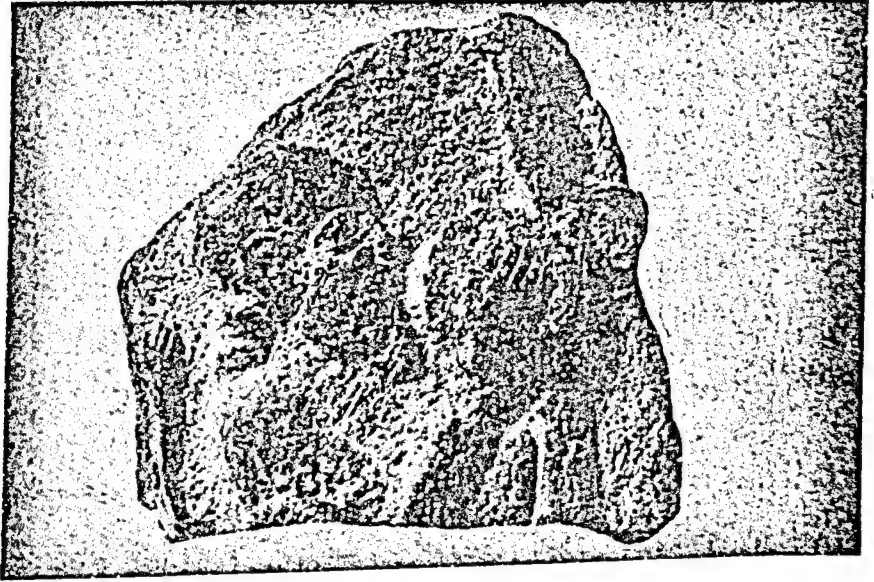
اوربا :

انتقلت الكوسات من الشرق الى اوربا في العصور الوسطى حيث نشاهد هذه الآلة في العديد من القطع الفنية الاوربية منذ القرن الحادي عشر الميلادي^(٥٣٨) . وبعد القرن السادس عشر أصبح من النادر وجود آلة الكوسات في الموسيقى الاوربية . وفي بداية القرن

الثامن عشر عادت هذه الآلة مع الطبل الكبير والمثلث وذلك في فرق الموسيقى العسكرية
أولاً . ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت هذه الآلة من المكونات الثابتة للفرق الموسيقية
الراقصة والخفيفة والعسكرية وكذلك الفرق السمفونية (٥٣٩) .



شكل ٢٩



كسرة صغيرة من مسلة الملك السومري اورنامو مؤسس سلالة اور الثالثة في حوالي ٢٠٥٠ ق. م. - حسن
هازف على الكوسات (سيمبال) يتقدمه عازف على الطبل لم تبق منه الا اليد اليمنى وهي مرفوعة الى الاعلى ليهوي بها
على الطبل . هذا الاثر موجود في متحف اونتاريو في كندا .

المضارب الرنانة

وتسمى بالانكليزية (Dancing Sticks) وهي عبارة عن قطع معدنية شبيهة بشكل المنجل تقريبا ذات نهاية رفيعة واخرى عريضة ، تمسك باليد وتقرع الواحدة بالآخرى . وقد عثر على مجموعة من المضارب الرنانة الأصلية في مدينة كيش الواقعة بالقرب من بابل حيث عثر في كل قبر على زوج من المضارب الرنانة المصنوعة من النحاس^(١١) يتراوح طولها من ١٥ - ٣٠ سم وسمكها ٤ سم . وقد اعتبر الآثاريون هذه القطع المعدنية من كيش في بادئ الأمر أسلحة إلا انه قد صرف النظر عن هذا الرأي واعتبرت من الآلات الموسيقية من صنف الآلات المصوتة بذاتها بعد العثور على أختام وآثار أخرى تحمل نقوشا توضح كيفية استعمال هذه الآلة كآلة للقرع والايقاع . وكان من جملة الآثار التي عثر عليها في كيش^(١٢) قطعة تطعيم بالصدف والمواد الاخرى تمثل امرأة تمسك بكل يد مضربا رنانا^(١٣) يشبه المنجل تقريبا وهي في حالة قرع كل واحد بالآخر بشكل اختلفت فيه أطراف المضارب الرنانة (شكل ٥) . فاذا كان الطرف المدبب للمضرب الأيسر مثلاً متجهاً نحو الأسفل يكون الطرف العريض للمضرب اليمين الى الأسفل أيضاً والطرف المدبب نحو الأعلى^(١٤) . وهذا الأثر من كيش معروض في القاعة السومرية من المتحف العراقي .

وهذه القطع الأثرية السومرية من كيش المذكورة اعلاه والتي يرجع تاريخها الى عصر فجر السلاسل الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) هي أقدم شاهد أثري لظهور واستعمال المضارب الرنانة في العراق القديم . واستمر استعمالها عند السومريين في العصر اللاحق وهو عصر فجر السلاسل الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) حيث جاءت مضارب رنانة سومرية أصلية طولها ٣٠ سم وعرضها ٤ سم من أحد القبور في اور^(١٥) وكانت بجانب الكنارة . وازضافة المضارب الرنانة الأصلية ، هناك بعض الأختام الاسطوانية^(١٦) التي تحمل مشاهد لاستعمال هذه الآلة وهي ترجع في تاريخها الى نفس العصر المذكور أي فجر السلاسل الثالث وبعضها معروض في القاعة السومرية من المتحف العراقي .

وفي العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) استمر استعمال المضارب الرنانة شأنها شأن بقية الآلات السومرية ونشاهدها في أحد الأختام الاسطوانية^(١٧) سوية مع آلة الجناك (harp) . ويرى شتاودر^(١٨) في شكل المضارب الرنانة ما يشير الى المعنى الرمزي لها

واستعمالاتها في طقوس ورقصات الاحتفالات الخاصة بالخصوبة . هذا ولم يعثر بعد على آثار لهذه الآلة في العصور اللاحقة للعصر الأكدي .

مصر :

يرى هيكرمان^(٥٧) ان المضارب الرنانة في مصر والتي يرجع تاريخها الى عصور ما قبل السلالات قد ظهرت الى الوجود للتعويض عن التصفيق . وكانت هذه الآلات تصنع من الخشب او العظام او العاج اما بشكل مستقيم او مقوس ينتهي بأصابع اليد او رأس انسان او حيوان^(٥٨) اي بمظهر يختلف عما كانت عليه عند السومريين حيث كانت خالية من كل شكل زخرفي .



اثر من العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٣٥٠ ق . م) يرينا الملائمة على انغام الموسيقى المقدمة من ثنائي
التمباني واكوسات (سيمبال) . يوجد هذا الاثر في المتحف البريطاني .

الصلاصل

تعرف آلة الصلاصل في اللغات الاوربية باسم (Sistrum) وهي آلة معدنية تشبه شوكة الطعام او الملقط وتعلق في سيقانها جلاجل او صنوج معدنية متحركة . وعند هز الشوكة يخرج صوت من جراء ارتطام الصنوج او الجلاجل او القطع المتصلة بها . ان أقدم أثر عراقي يرينا استعمال هذه الآلة يعود في تاريخه الى عصر فجر السلاطات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) وهو عبارة عن قطعة تطعيم عثر عليها في أحد القبور في اور^(١) . ويرى وولي^(٢) في بقايا بعض القطع الأثرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور انها آلة الصلاصل ، غير ان حجم هذه البقايا غير كاف للدلالة على الشكل الصحيح لهذه الآلة .

واستمر استعمال هذه الآلة في العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٧٠ ق. م) كما ثبت لنا ذلك أحد الأختام الاسطوانية^(٣) من العصر المذكور حيث نرى في المشهد المنقوش عليه عازف على الكنارة وخلفه عازف على آلة الصلاصل . هذا ويلاحظ ان شكل الصلاصل في العراق القديم يختلف عما هو عليه في تركيا^(٤) ومصر^(٥) وبلاد الاغريق والرومان^(٦) . هذا ورغم ان زاكس^(٧) يؤكد على اختلاف الشكل بين الصلاصل العراقية والصلاصل المصرية إلا انه ينتهي الى القول ان آلة الصلاصل قد جاءت من مصر . وكالين^(٨) هو الآخر يؤكد اختلاف الشكل بين آلة البلدين ويقول انه فيما اذا كانت هذه الآلة قد جاءت من مصر فان استيرادها يجب ان يكون في عصور ما قبل التاريخ . وهو يرى أيضا ان الصلاصل السومرية أكثر بدائية في طرازها من الصلاصل المصرية . أما شتاودر^(٩) فيقول ان العمر القصير لهذه الآلة في بلاد ما بين النهرين يشير الى انها مستوردة من الخارج وهو يرى أيضا عدم ثبوت مصر بكونها الموطن الأصلي لهذه الآلة .

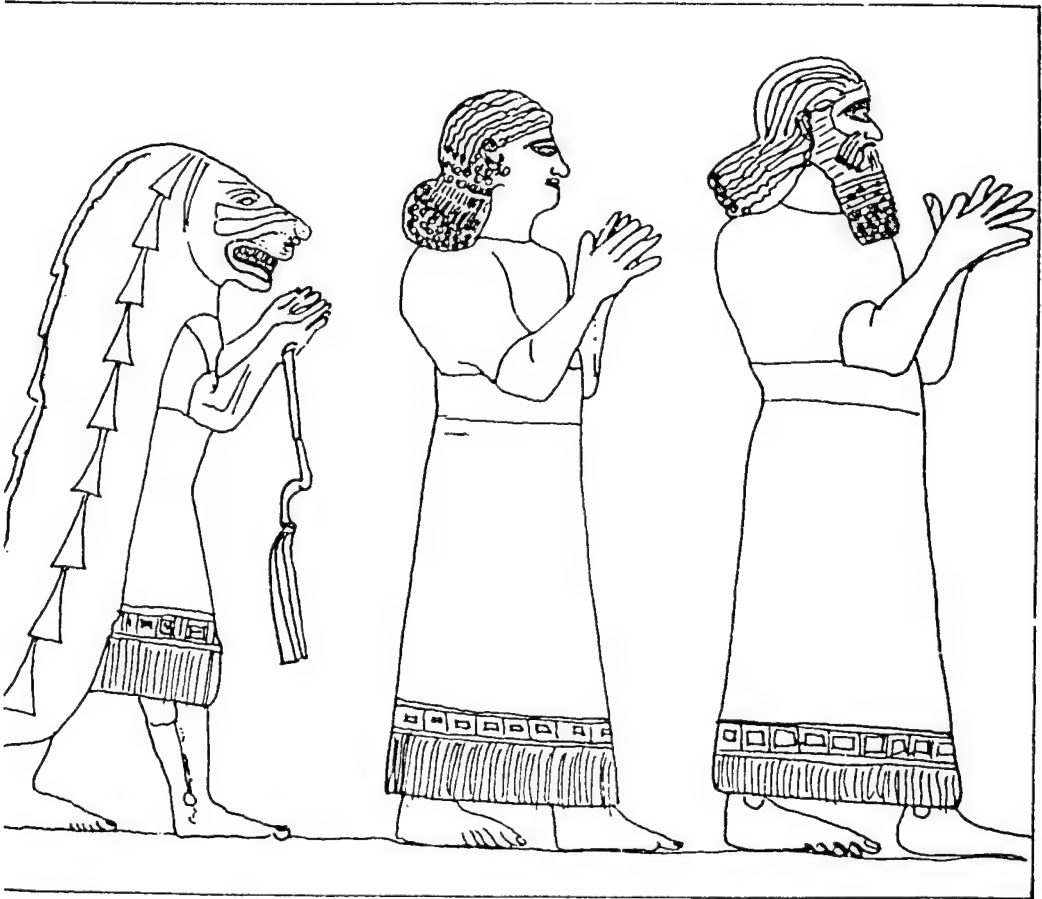
الأجراس

عثر في العاصمة الآشورية نمرود (كالح) على مجموعة من الأجراس المعدنية الأصلية الآشورية التي تعود في تاريخها الى العصر الآشوري الحديث (القرن ٩ و ٨ ق. م) وهي محفوظة في المتحف البريطاني^(٥٥) . وبالإضافة الى هذه الأجراس الأصلية توجد منحوتات آشورية نقشت عليها هذه الآلة . ففي إحدى هذه المنحوتات نشاهد شخصا تقنع برأس وجلد الأسد وقد شدت عليه مجموعة من الأجراس في صفيين متوازيين وكل جرس متصل بالآخر ويأتجه من الأعلى الى الأسفل^(٥٦) (شكل ٢٢) . والمعروف ان كبار الكهنة اليهود كانوا يرتدون البسة للاحتفالات تحتوي على الأجراس الصغيرة ونفس الشيء قد اتبع فيما بعد من قبل رجال الدين المسيحيين في أوائل العصور الوسطى^(٥٧) . وهذا ما يثبت بوضوح تأثير بلاد ما بين النهرين على الديانات القديمة الأخرى (اليهودية والمسيحية) فيما يخص بعض الطقوس الدينية الموسيقية وهو موضوع لم نتطرق اليه الدراسات والكتب الأجنبية الموسيقية او الأثرية .

وفي آشور^(٥٨) عثر على جرس برونزي يعود الى العصر الآشوري الحديث (القرن ٨ - ٧ ق. م) وهو محفوظ في متحف الشرق الأدنى ببرلين الديمقراطية . يعود هذا الجرس الى أحد الكهنة الآشوريين لأغراض طرد الأرواح الشريرة وهذا واضح من المشاهد الدينية المنحوتة بالنحت البارز حوله التي تمثل أشخاصا ارتدوا أقنعة بشكل الأسود والأسماك . ولم يقتصر استعمال الجرس على الأغراض والطقوس الدينية فحسب بل تعدى الى الأغراض المدنية الأخرى فنشاهد الجرس في بعض المنحوتات الآشورية^(٥٩) العائدة لعهد الملك تكلا تبيلصر الثالث (٧٤٥ - ٧٢٧ ق. م) والملك آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) معلقا في رقاب الخيول (شكل ٢٣) . وفي بابل عثر على جرس مصنوع من الفخار وهو يرجع في تاريخه الى العصر البابلي الحديث في القرن السادس قبل الميلاد^(٦٠) .

واستمر استعمال الأجراس في العصور المتأخرة من تاريخ العراق القديم حيث جاءتنا من الحضرة^(٦١) مجموعة من الأجراس النحاسية التي عثر على معظمها أمام معابد المدينة وأماكن أخرى منها وهي معروضة في المتحف العراقي وتعود للقرون الأولى للميلاد . ويحمل واحد من أجراس الحضرة كتابة آرامية تنص على العبارة التالية : « الراية العائدة للاله برمرين »^(٦٢) .

ويرى هيكمان^(١١) ان ظهور الجرس في مصر لأول مرة كان في زمن الاسرة الثامنة عشرة (٨١٧ - ٧٣٠ ق. م) المعاصر لظهور الجرس عند الآشوريين . ولكن الصحيح هو ان الأجراس الآشورية أقدم زمنا في ظهورها من الأجراس المصرية حيث عثر في نينوى^(١٢) عل بضعة أجراس تعود لزمن الملك الآشوري آشور ناصربال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق. م) . وانتشرت الأجراس انتشارا واسعا لدى مختلف حضارات العالم القديم في الشرق والغرب وهي لا زالت مستمرة حتى الوقت الحاضر .



شكل ٢٢



جرس أصلي من النحاس يحمل كتابه آراميه وجد امام احد معابد مدينة الحضر . ويرجع تاريخه الى القرن الثاني للميلاد وهو موجود في المتحف العراقي .

الخرخاشات

الخرخاشات او الخراخيش جمع خرخاشة (= المخشخشة) وهي من ملاهي الأطفال^(١٧) . وقد أظهرت التنقيبات في عدد كبير من المدن والتلول القديمة نوعين من الخرخاشات^(١٨) التي يرجع تاريخها الى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) . النوع الأول عبارة دمي طينية لحيوانات مختلفة مثل الخنزير ، الثعلب والخروف وهذه الدمي مجوفة وذات ثقب وتحتوي في داخلها على بعض القطع الصغيرة من الحجر او نوى التمر وغير ذلك وعند هزها باليد يخرج الصوت من جراء ارتطام هذه القطع الصغيرة الموجودة في الداخل بالسطح الداخلي للخرخاشة . وهذه الخرخاشات البابلية مصنوعة من الفخار وبحجم صغير يساعد الصغار على مسكها واللعب بها . أما النوع الثاني من الخرخاشات فكان مقتصرًا على العراق فقط وهو عبارة عن جسم فخاري مجوف مثقوب بشكل دائري قطره في حدود (١٠ سم) ويحيط به صف او صفين او شريط من نتوءات بارزة ليسهل مسكها واستعمالها من قبل الصغار^(١٩) . وهذا النوع هو الآخر يحتوي في داخله على بعض القطع الصغيرة من الحجر وغير ذلك . وعند هز الخرخاشة باليد ترتطم هذه القطع الصغيرة بالسطح الداخلي للخرخاشة ويتكون عندئذ الصوت ويساعد الثقب الموجود في الخرخاشة على خروجه وتقويته .

وفي العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) ظهر في العراق لأول مرة نوع جديد من الخرخاشات هو عبارة عن كرة مجوفة ذات عدة ثقوب ويتصل بوسطها مقبض رفيع . وتحتوي هذه الكرة المجوفة المثقبة على قطع صغيرة من الحجر او غير ذلك وعند هز الخرخاشة بعد مسكها من المقبض الرفيع الطويل ينشأ الصوت من جراء ارتطام هذه القطع الصغيرة ببعضها ببعض وبالسطح الداخلي للخرخاشة المصنوعة من الفخار وشكل هذا النوع من الخرخاشات المعروض في متحف الطفل في المتحف العراقي يشبه تماما آلة المراكاس (Maracas) المستعملة في الموسيقى الراقصة في العصر الحديث .

وفي العصر السلوقي الذي أعقب وفاة الاسكندر الكبير ظهر نوع جديد من الخرخاشات في العراق وهو عبارة عن دمية مجوفة للنصف العلوي من الانسان مصنوعة من الفخار وهي ذات ثقب وتحتوي في داخلها على قطع صغيرة من الحجر او غير ذلك على غرار الأنواع الاخرى من الخرخاشات المذكورة اعلاه . وهذا النوع أيضا شأنه شأن الخرخاشة

بشكل المراكاس خاص بالعراق ولم يظهر بعد في آثار الأقطار الأخرى من العالم القديم .
وهذه الخرخاشات العراقية القديمة استمر استعمالها حتى وصلت الى الوقت الحاضر
مع فارق واحد وهو المادة التي تصنع منها الخرخاشة حيث ان خرخاشات العصر الحاضر
تصنع من اللدائن الصناعية (بلاستيك) والمعدن اما الخرخاشات العراقية القديمة فقد
كانت مصنوعة من الفخار .

آلات النفخ

آلات النفخ او الآلات الهوائية (Aerophone) هي الآلات التي يتكون فيها الصوت نتيجة النفخ فيها . وقد أشار الفارابي الى هذه الآلات عند كلامه عن : (الوجه في استخراج النغم من الآلات المشهورة)^(٥٧٠) حيث قال : « ان الآلات المشهورة منها ما يحدث فيها النغم بأن تحرك أوتارها فتتهز . ومنها ما يحدث فيها النغم بتسرب الهواء في تجويفاتها شيئا فشيئا ، مثل المزامير وما جانسها »^(٥٧١) . ثم فصل الفارابي كلامه عن المزامير في موضع آخر^(٥٧٢) .

وتقسم آلات النفخ الى قسمين رئيسيين :

- ١ - آلات النفخ الخشبية . وهي اما ان تكون بدون ريشة واما ان تكون ذات ريشة مفردة او ذات ريشة مزدوجة .
- ٢ - آلات النفخ النحاسية .

الناي

الناي كلمة فارسية تقابلها في العربية كلمة (الشبابة) او (القصبة) . وهو يؤخذ من قصب الغاب المتقارب العقد بحيث يكون طوله ثمان او تسع قبضات وعقده سبعا او تسعا وهو مفتوح الطرفين وليس في فوهته آلة اخرى لأجل الصفير . ولكن يتم ذلك بصناعة النفخ فيه^(٥٧٣) . ويقع النفخ في القصبة مباشرة على حافة فوهتها المواجهة لشفتي العازف بدون زمارة .

ان الآثار الموسيقية الخاصة بآلة الناي في العراق هي على نوعين :

- ١ - آلات أصالية قديمة .
 - ٢ - رسوم منقوشة على قطع أثرية تصور الناي في عصور مختلفة .
- ففي المقبرة الملكية في اور^(٥٧٤) عثر على أجزاء لاثنتين من النايات الفضية يبلغ طول الواحد منها ٢٧ سم ويحتوي على (٤) ثقب متساوية الأبعاد فيما بينها ويبلغ قطر الثقب الواحد (٦ ملم) . ويبعد الثقب الأسفل عن الفتحة السفلى للناي بمقدار (٥ , ٢ سم) والمسافة ما بين كل ثقب وآخر هي أيضا (٥ , ٢ سم)^(٥٧٥) . وهذان النايان الفضيان السومريان معروضان في متحف جامعة بنسلفانيا/ فيلادلفيا في أمريكا ويرجع تاريخهما الى

عصر فجر السلالات الثالث (= عصر سلاله اور الاولى) في حدود (٢٤٥٠ ق. م) أي قبل ما يزيد على (٤٤٠٠) سنة من الآن . هذا وقد قمت بنشر صورة جديدة لهذين النابين بعد معالجتها واعادتها الى الحالة الأصلية في المتحف المذكور^(٥٧٦) . ومن نفس العصر جاءنا ختم اسطواني سومري معروض في المتحف العراقي ويحمل مشهده عازفا على الناي وهو يستظل بظل الشجرة التي يجلس تحتها وقطيع غنمه يرعى من حوله على غرار الرعاة في الوقت الحاضر . هذا وقد عثر على هذا الختم الاسطواني في اور أيضا^(٥٧٧) . واستمر استعمال الناي في العصر الأكدي^(٥٧٨) والعصر السومري الحديث^(٥٧٩) والعصر الآشوري الحديث^(٥٨٠) والعصر البابلي الحديث^(٥٨١) ثم استمر في العصور الإسلامية حتى وصل الى عصرنا الحاضر .

مصر :

عثر في مصر على عدد منسالات النابات الأصلية المصنوعة من القصب^(٥٨٢) وهي - على سبيل المثال - موضحة في الجدول التالي رقم (٢٤) :

جدول رقم ٢٤ نايات أصلية من مصر

المتحف	التاريخ	عدد الثقوب	طول الناي	التسلسل
متحف القاهرة	المملكة الوسطى (٢١٦٠ - ١٥٨٠ ق. م)	٣	٩١,٧ سم	١
=	= = = = =	٣	٩٥ سم	٢
=	الأسرة ١٨ (١٥٨٠ - ١٣٢٠ ق. م)	٣	٧٤,٢ سم	٣
متحف الانثروبولوجي في كاليفورنيا	الأسرة ١٢ (٢٠٠٠ - ١٧٨٥ ق. م)	٤	٨٦,٣٦ سم	٤
	غير معروف	٤	٨٩,١ سم	٥
	= =		٩٣,٣ سم	٦
متحف اللوفر	= =	٤	٦٥,٩ سم	٧

وبالإضافة الى هذه القطع الأصلية للنايات المصرية فانه توجد مشاهد منقوشة برسوم للعرزف على هذه الآلة في عصور مختلفة^(٥٨٣) تبدى منذ عصور ما قبل السلالات . وحول تاريخ آلة الناي يكتب الدكتور محمود أحمد الحفني ما يلي : « تعتبر آلة الناي أقدم آلات النفخ ذات الثقوب على جانب القصبة . وقد عرفت مصر قبل الاسر الفرعونية بآلاف السنين ، ويعتبر الناي آلة مصرية بحتة ، انتقلت من وادي النيل الى بقية الممالك القديمة التي تقدمت الميلاذ . وذاع استعمالها وظلت منتشرة الى وقتنا هذا ، دون كثير من التغيير والتطوير »^(٥٨٤) . ونحن نخالف الدكتور الحفني في هذا القول ونعقب عليه بما يلي : يرى الباحثون في تاريخ الموسيقى^(٥٨٥) ان قسما من الآلات الموسيقية ينتقل من موطنه الأصلي الى أقطار أخرى . أما القسم الآخر الذي يعتمد على خامات الطبيعة ، فهو موجود لدى كافة الشعوب دون اقتباس او انتقال من قطر لآخر . ان آلات النفخ التي تعتمد على العظم او القصبة نجدها منذ العصور الحجرية في كثير من الأقطار في وقت واحد اذ ان الشعوب المختلفة تتوصل الى أشياء متشابهة في ظروف معينة دون ان يكون بينها سابق اتصال او احتكاك مباشر وهذا ولا شك ينفي قول الدكتور الحفني من ان الناي آلة مصرية بحتة انتقلت من وادي النيل الى بقية الممالك التي تقدمت الميلاذ .

المزمار المزاج

المطبخ او المزمار المزاج^(٥٨٦) ويسميه البعض المزوج او المجوز . وقدما كانت تعرف هذه الآلة باسم (المقرونة) كما يذكر ذلك الامام كمال الدين أبي جعفر بن علي الشافعي المتوفى سنة ٧٤٨ هـ في كتابه (الامتاع بأحكام السماع) . أما الفارابي فقد عالجها تحت عنوان (المزمار المزاج ومساوقة نغمه بنغم العود)^(٥٨٧) .

ويعمل المطبخ في الوقت الحاضر من قصبتين متساويتين في الطول ومفتوحة الطرفين وتربط الواحدة بالآخرى بواسطة خيط عند الرأسين ثم يغطى بعد ذلك بقطعة من القير . وفي رأس كل قصبة توجد (زمارة) صغيرة من القصب الرفيع ، نهايتها العليا مسدودة والنهاية السفلى التي تدخل في القصبة الكبيرة تكون مفتوحة . وتوضع في السطح العلوي للزمارة ، ريشة رقيقة تدخل في فم العازف أثناء العزف . وتحتوي كل قصبة من هذه الآلات على ستة ثقوب متقابلة في القصبتين . ونذكر على سبيل المثال قياس احدى هذه الآلات :

طول القصبة ١٩,٥ سم

قطر القصبة ١ سم

قطر الثقب ٠,٦ سم

طول الزمارة ٤,٥ سم

قطر الزمارة ٠,٦ سم

وتستعمل هذه الآلة حالياً في حفلات الزواج والختان وفي الرقص الشعبي خاصة الدبكة والجوبي . والمطبخ هو الآلة المفضلة عند الرعاة يعزفون عليها عند قيامهم برعي قطعان الغنم .

ان طبيعة المادة التي تصنع منها هذه الآلة وهي القصب حالت دون بقائها عدة قرون من الزمن الأمر الذي ادى الى عدم العثور في التنقيبات الأثرية على آلات أصلية قديمة من هذا النوع في العراق . لهذا فان معلوماتنا حولها تعتمد على القطع الأثرية التي تحمل مشاهد منقوشة برسوم لهذه الآلة والعزف عليها . في الوقت الحاضر نستطيع ان نقول على ضوء الآثار الموسيقية المعروفة المنشورة ان أقدم أثر عراقي قديم يرينا هذه الآلة مسلة الملك السومري اورنامو الذي أسس سلالة اور الثالثة في سنة ٢٠٥٠ ق. م أي قبل (٤٠٣٠) سنة من الآن . ونشاهد هذه الآلة النفخية منقوشة على القسم الخلفي من مسلة اورنامو التي عثر عليها في اور^(٨٨) ونقلت الى متحف جامعة بنسلفانيا/ فيلادلفيا في امريكا . واستمر استعمال هذه الآلة في العصور اللاحقة مثل العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) الذي أعقب العصر السومري الحديث (٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق. م) حيث عثر في لارسا (سنكرة) على دمية طينية لقرد جالس القرفصاء وهو يعزف على المزامير^(٨٩) وجاءتنا مشاهد لهذه الآلة عند الآشوريين منسالة العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق. م) حيث نراها في كسرة من الفخار المزجج عثر عليها في آشور^(٩٠) وكذلك في منحوتة جدارية ترجع في تاريخها الى الملك آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) عثر عليها في نينوى^(٩١) . ومن العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٧ ق. م - ٢٢٦ م) جاءتنا مجموعة كبيرة من دمي الطين من بابل^(٩٢) والوركاء^(٩٣) وغيرها من المدن والتلول^(٩٤) .

هذا وان المطبخ الحالي يختلف عن المزامير المزوج المنقوش في الآثار الموسيقية للعراق القديم فيما يخص الاتصال بين القصبتين ، حيث نشاهد في هذه الآثار العراقية ان الاتصال

بين القصبتين لهذه الآلة يقتصر على القسم العلوي والذي يضعها العازف في فمه أثناء العزف . اما في الأسفل فان القصبتين تبتعدان الواحدة عن الاخرى بحيث تنشأ بينهما زاوية حادة . كما نشاهد في بعض المشاهد اختلاف طول القصبتين واماكن وضع اليدين ففي البعض تكون كلتا اليدين للعازفة على ارتفاع واحد من كلا القصبتين و احيانا على ارتفاع مختلف .

هذا وقد اطلق مجمع اللغة العربية على الفرع الأيمن من المزمار المزدوج كلمة (الرئيس) وهو : « أحد فرعي المزمار المثنى المؤلف من قصبتين متجاورتين . ويطلق على المهم منها الذي يقوم بأداء اللحن . وهو الفرع الأيمن عادة » . أما الفرع الأيسر فقد اطلق عليه المجمع كلمة (السند - النوتي) وهو : « الفرع الآخر من المزمار ويقوم على صوت ثابت أثناء العزف وهو الأيسر عادة » (١١٠) .

ويرى شتاودر (١١١) ان من الآلات الموسيقية المهمة لموسيقى بلاد ما بين النهرين ومصر واليونان هو المزمار المزاج الذي ظهر لأول مرة في العراق في الألف الثاني قبل الميلاد وانتشر استعمال هذه الآلة بصورة خاصة في العصر البابلي القديم . كما يرى أيضا ان هذه الآلة انتقلت الى مصر عبر سوريا وفلسطين وظهرت في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد (١١٢) أي بعد العصر البابلي القديم . أما انتقالها الى اليونان فكان حسب رأيه عبر آسيا الصغرى (١١٣) .

مصر :

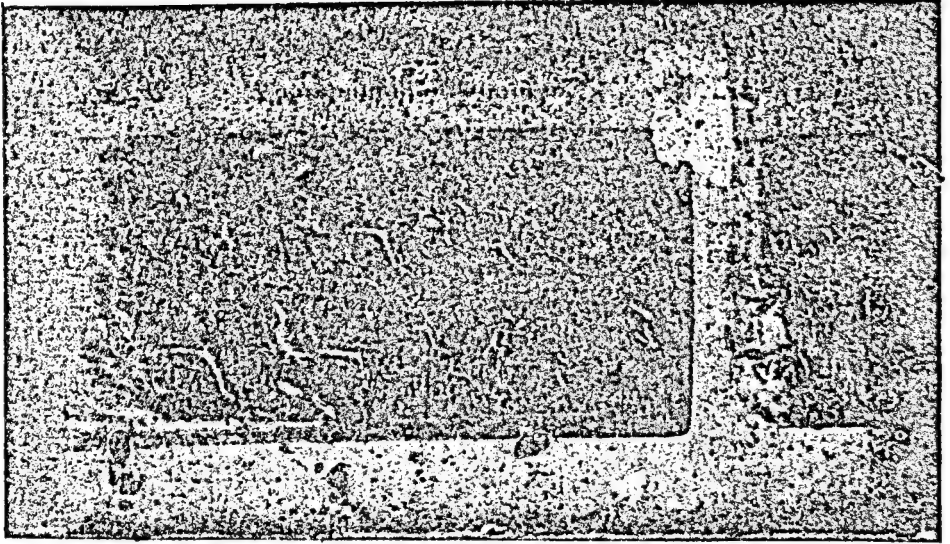
منذ عصر المملكة الحديثة (١٥٨٠ - ١٠٩٠ ق. م) بدأت حركة تبادل حضاري واسعة بين أقطار وشعوب منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ومصر وقد ظهر ذلك واضحا في مجال الموسيقى في مصر فيما بعد حيث نشاهد فيها الكثير من الموسيقيين والراقصين الأجانب بدلالة أسمائهم وأزيائهم كانت معهم آلاتهم الموسيقية التي أدخلوها معهم الى مصر وبالعكس . ويذكر هيكمان (١١٤) الآلات الموسيقية التي دخلت الى مصر في عصر المملكة الحديثة وهي الأشكال الجديدة للجنك (harp) والعود والكنارة والمزمار والبوق وأنواع الطبول ونوع غريب من المصفقات والكوسات (سيمبال) والتي استمرت في العصور اللاحقة .

سوريا وفلسطين :

ان آثار سوريا وفلسطين الخاصة بالمزمار المزاوج هي متأخرة من حيث الزمن بالنسبة لآثار العراق ، حيث ان أقدم أثر فيها لهذه الآلة النفخية يعود الى حوالي (١٣٢٠ - ١٢٠٠ ق . م) والآثار الاخرى تعود الى العصر الهلنستي (حوالي ٢٥٠ ق . م - القرن الثالث الميلادي)^(١٠٠) . وهناك آثار فينيقية من أواخر القرن التاسع قبل الميلاد عثر عليها في بلاد الاغريق نقشت عليها هذه الآلة^(١٠١) . ويرى شتاودر^(١٠٢) انتقال هذه الآلة من العراق الى سوريا وفلسطين قبل وصولها الى مصر .

تركيا :

تعود الآثار التركية الخاصة بهذه الآلة الى حوالي ٧٠٠ سنة قبل الميلاد . ومن المعروف عن المصادر الكلاسيكية^(١٠٣) ان هذه الآلة المعروفة في الاغريقية باسم (أولوس Aulos) وفي اللاتينية باسم (Tibia) قد انتقلت الى بلاد الاغريق والرومان من بلاد الفريجيين في آسيا الصغرى .



ختم اسطواني سومري عثر عليه في اور ويرجع تاريخه الى عصر سلالة اور الاولى (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق م) .
يشاهد في يمين المشهد المنقوش في الافريز الاسفل عازف على الناي وهو جالس تحت الشجرة في المتحف العراقي .



دمية فخارية من العصر السلوقي (٣٢٣ - ١٤٠ ق.م) تمثل ثنائي العمود والناي المزدوج . المتحف العراقي .

الشعبية

اسم هذه الآلة هونسية الى النبي شعيب^(١٠٤) . ويذكر الامام كمال الدين بن ثعلب بن جعفر بن علي الشافعي (المتوفى عام ٧٤٨ هـ) في كتابه (الامتناع باحكام السماع) وهو مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية برقم ٣٦٨ (تصوف)^(١٠٥) ما يلي : « . . . والرعاة يضربون بقصبة تسمى « المنجارة » وبقصبتين ملصوقتين يسمونها « المقرونة » واما قصبات متلاصقة فيقال لها « الشعبية »^(١٠٦) . وهناك اسم آخر لهذه الآلة في اللغة العربية وهو الجناح . وقد أورد الدكتور حسين علي محفوظ تعريفا لآلة الجناح ينطبق تماما على آلة الشعبية جاء فيه : « الجناح - أنابيب رفيعة من القصب مسدودة من الجهة الواحدة ومفتوحة من الجهة الاخرى . وغالبا تكون خمس عشرة انبوبة . كل واحدة أقصر مما قبلها على نسبة الأعداد على النسق الطبيعي . أي اذا كان طول أقصرها ١ فيكون طول الثانية ٢ والثالثة ٣ فيجمعون هذه الأنابيب بالقرب من فوهاتها بين مسطرتين على التوالي الطولي أولا ويليهما الأقصر منها ثم الأقصر . . الخ ، فيكون المجموع شكل مثلث قائم الزاوية أحد ساقيه الانبوب الأول والآخر مجموع فوهات الأنابيب المنضمة بعضها الى بعض بواسطة المسطرتين »^(١٠٧) . وتنسب الاساطير الاغريقية ابتكار هذه الآلة الى الاله هرمز ثم الى ابنه (پان) ومن هنا جاءت التسمية الأجنبية لها باسم پانز پایب (Pan's pipe) .

وآلة الشعبية هي الاخرى من الآلات الموسيقية التي كانت مستعملة في عصور ما قبل الاسلام في أقطار مختلفة . والواقع ان أقدم الآثار لهذه الآلة في العالم القديم هي الآثار الاغريقية التي تعود الى القرن السابع قبل الميلاد أي ما يعاصر العصر الآشوري الحديث . أما في بلاد الشرق فان ظهور هذه الآلة فيه قد جاء متأخرا . ففي العراق مثلا نرى ان أقدم الآثار المنقوشة بآلة الشعبية تعود الى العصر السلوقي (٣٢٢ - ١٣٥ ق . م) والعصر الفرثي (٢٤٧ ق . م - ٢٢٦ م) وقد جاءت هذه الآثار من بابل^(١٠٨) والوركاء^(١٠٩) ولارسا^(١١٠) وسلوقيا^(١١١) والحضر^(١١٢) . وفي نفس العصر نشاهد هذه الآلة في مصر^(١١٣) وسوريا وفلسطين^(١١٤) .

والواقع ان أصل وموطن هذه الآلة لا يزال في الظلمات وغير معروف خاصة اذا ما علمنا ان آلة الشعبية قد وردت في (الالياذة) باعتبارها آلة أجنبية^(١١٥) .



عازف في الآلة النفخية المعروفة باسم الشعبيه نسبة الى النبي شعيب . هذه الدمية الفخارية موجودة في متحف اللوفر وعثر عليها في لارسا ويرجع تاريخها الى العصر السلوقي (٣٢٣ - ١٤٠ ق م) .

القرن

كانت هذه الآلة تعمل في الأصل من القرون المجففة لبعض الحيوانات مثل الثيران والمعزى ثم تثقب وعندئذ ينفخ عليها كآلة موسيقية^(١١٧). وعملت فيما بعد من عاج الفيل او المعادن. ان التسميات المعروفة في اللغات الاوربية لآلة القرن هي مقبسة وترجع في أصلها الى الكلمة العربية (قرن). ففي الايطالية كورنو (corno) وفي الفرنسية كور (cor) وفي الانكليزية والألمانية هورن (Horn) ؛ والواقع ان الكلمة العربية (قرن) ترجع في أصلها الى الكلمة الأكديّة قرنو ، قرنوم (qarnum, qarnu) وتقابلها في اللغة السومرية كلمة سي (Si)^(١١٨).

ومن الطريف ذكره هو ان أحد النصوص المسمارية السومرية من عصر ايسن - لارسا (= القسم الأول من العصر البابلي القديم حوالي ١٩٥٠ - ١٨٥٠ ق. م) يخبرنا عن تجوال المنادي في شوارع المدينة ونفخه في القرن معلنا ضياع ختم اسطواني يعود لأحد التجار^(١١٩). ومن هذا النص المسماري نستنتج ان آلة القرن النفخية كانت تستخدم آنذاك كوسيلة من وسائل الاعلام الرسمية. هذا وقد جاء ذكر القرن ضمن آلات اوركسترا الملك نبوخذنصر الثاني (٦٠٤ - ٥٦٢ ق. م) التي ذكرتهع التوراة (العهد القديم) حيث جاء فيها : « نبوخذنصر الملك صنع تمثالا من ذهب طوله ستون ذراعا وعرضه ستة أذرع ونصبه في بقعة دورا في ولاية بابل . ثم أرسل نبوخذنصر الملك ليجمع المرازبة والشحن والولاية والقضاة والخزنة والفقهاء والمفتين وكل حكام الولايات ليأتوا لتدشين التمثال الذي نصبه نبوخذنصر الملك . حينئذ اجتمع المرازبة والشحن والولاية والقضاة والخزنة والفقهاء والمفتون وكل حكام الولايات لتدشين التمثال الذي نصبه نبوخذنصر الملك ووقفوا أمام التمثال الذي نصبه نبوخذنصر ونادى مناد بشدة قد أمرتم أيها الشعوب والامم والألسنة عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف ان تحروا وتسجدوا لتمثال الذهب الذي نصبه نبوخذنصر الملك ومن لا يختر ويسجد ففي تلك الساعة يلقي في وسط أتون نار متقدة . لأجل ذلك وقفنا سمع كل الشعوب صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير وكل أنواع العزف خر كل الشعوب والامم والألسنة وسجدوا لتمثال الذهب الذي نصبه نبوخذنصر الملك . . . »^(١٢٠). علما بأن اسم آلة القرن الوارد في التوراة هو قرنا (karna) الذي يرجع

في أصله في الواقع الى الأكديّة . وإضافة الى هذه الاشارات في النصوص لآلة القرن ، نجد هذه الآلة قد رسمت في مشهد ملون في أحد جدران قصر ماري^(١٢١) الذي يعود الى عصر حورابي .

وهذه الآلة النفخية تعود في أصلها الى المادة المتوفرة في الطبيعة وهي قرون الحيوانات ، لذلك نرى ان كافة الأقوام والحضارات المختلفة قد استعملت قرون الحيوانات كآلة للنفخ حيث نجدها منقوشة في آثار مصر^(١٢٢) وسوريا وفلسطين^(١٢٣) وتركيا^(١٢٤) وبلا (الاعريق^(١٢٥)) والرومان^(١٢٦) . وحول الجانب التاريخي لآلة القرن يقول سعيد عزت : « اخذت فكرة الكورنو بأنواعه عن فكرة (القرن) الذي كان يستعمله العرب وغيرهم في الحضارات القديمة حيث كانوا ينفخون في قرون الحيوانات بعد تحفيفها وثقبها فتحدث صوتا رنانا بعيد المدى يسمعه بقية أفراد القبيلة او الحيوانات المتناثرة في المراعي ولا زالت القرون مستعملة بهذه الطريقة الى الآن في الشرق والغرب . . . »^(١٢٧) . أما الدكتور محمود أحمد الحفني فقد كتب يقول : « . . ثم انتقلت هذه الآلة الى المدينت العربية ، وعن طريقها عرفتها اوربا في أوائل العصور الوسطى . وقد انتقلت الى اوربا محتفظة بمسميات مشتقة من اسمها العربي « القرن » حتى ولو كانت مصنوعة من مادة اخرى كالخشب او المعدن . وعينت بلاطات الملوك والامراء والحكام بهذه الآلات وكانوا يصنعونها من أغلى المواد وينقشون عليها صوراً فنية للصيد والحرب . وقد أهدي هارون الرشيد (٧٨٦ - ٧٠٩ م) الى شارل الأكبر (٧٦٨ - ٨١٤ م) قيصر المانيا آلة ثمينة مصنوعة من سن الفيل . وقد عثر على تلك الآلة في مخلفات فرقة القيصر الموسيقية بمدينة آخن ، وفي هذا ما يدل على ما كان لها من سمو المنزلة وعلو الشأن »^(١٢٨) . والواقع ان اوربا قد طورت هذه الآلة وادخلت عليها التحسينات وجعلت منها آلة تستخدم في الاوركسترا .

الصفارة

ان أحدث المكتشفات الأثرية لهذه الآلة النفخية هي التي عثر عليها في إحدى غرف الطبقة الخامسة من تل يارم تبه^(٣٢٨) والتي تعود الى عصر حسونة من أواخر العصر الحجري الحديث (٥٥٠٠ ق. م) وهذا الأثر عبارة عن قطعة فخارية تشبه في شكلها شكل (سيكار) التدخين تنتهي بهيئة رأس خروف وهناك بعض الثقوب المنتظمة على سطح هذه القطعة الأمر الذي يدل على استعمالها كآلة نفخية .

وفي تبه كورا^(٣٢٩) بمحافظة نينوى عثر على بعض الصفارات العظمية التي تعود الى عصر العبيد (٤٥٠٠ ق. م) . وتحتوي هذه العظام أيضا على بضعة ثقوب عملها الانسان القديم لاجراج الصوت واستعمالها كآلة نفخية . وفي الوركاء^(٣٣٠) وبورسبا (برس غرود حاليا)^(٣٣١) عثر على كسر فخارية للصفارات . واستمر استعمال الصفارات الفخارية في العصور التاريخية^(٣٣٢) مع حدوث تغير كبير في شكلها حيث أصبحت بشكل الطير أو أشكال أخرى في العصر البابلي القديم واستمرت بنفس الشكل والمادة في العصور الإسلامية حيث عثر في مدينة واسط وغيرها من المدن على مجموعة كبيرة من الصفارات الفخارية المعمولة بشكل الطير وتحتوي على بعض الثقوب حتى وصلت اليها في الوقت الحاضر مع فارق واحد هو اختلاف المادة حيث ان الصفارات القديمة كانت مصنوعة من الفخار أما الصفارات الحديثة فتصنع غالبيتها من اللدائن الصناعية (بلاستيك) او مادة الإيبوكسي . وفي بعض الصفارات الحديثة عثر على ثقوب ثلاثية الشكل وتوضع عليها الأصابع لاجراج نغمات مختلفة . وهكذا تثبت استمرارية وأصالة هذه الآلة من آلات الأطفال الموسيقية في العراق عبر عصوره القديمة المختلفة ولغاية الوقت الحاضر .

الزورنة :

الزورنة كلمة تركية تقابلها في العربية كلمة (مزمار) وفي الفارسية (سرناي) وهي نفس الآلة التي تعرف في نواحي مصر باسم (المزمار البلدي) . والزورنة من آلات النفخ الخشبية ذات اللسانين وتتكون من قطعة خشبية مجوفة ذات شكل اسطواناني ونهاية مخروطية الشكل او ما يشبه الجرس . وفي الطرف الآخر من الآلة يوجد الجزء الذي يوضع في داخل الفم أثناء العزف .

ان الآثار التي اكتشفت في الحضرة^(٣٣) قبل بضع سنوات والمعروضة في المتحف العراقي قد أثبتت وجود الزورنة في العراق في عصور ما قبل الاسلام حيث ان آثار الحضرة الخاصة بهذه الآلة تعود في زمنها الى سنة ١٦٠ ميلادية واستمر استعمال هذه الآلة في العصور الاسلامية^(٣٤) وانتشرت انتشارا واسعا حتى وصلت هذه الآلة الى اوربا في العصور الوسطى وأصبحت فيها الآلة التي تطورت منها آلة (الاوبوا) المستعملة في الاوركسترا .

الزورنة :

الزورنة كلمة تركية تقابلها في العربية كلمة (مزمار) وفي الفارسية (سرناي) وهي نفس الآلة التي تعرف في نواحي مصر باسم (المزمار البلدي) . والزورنة من آلات النفخ الخشبية ذات اللسانين وتتكون من قطعة خشبية مجوفة ذات شكل اسطواناني ونهاية مخروطية الشكل او ما يشبه الجرس . وفي الطرف الآخر من الآلة يوجد الجزء الذي يوضع في داخل الفم أثناء العزف .

ان الآثار التي اكتشفت في الحضرة^(٣٣) قبل بضع سنوات والمعروضة في المتحف العراقي قد أثبتت وجود الزورنة في العراق في عصور ما قبل الاسلام حيث ان آثار الحضرة الخاصة بهذه الآلة تعود في زمنها الى سنة ١٦٠ ميلادية واستمر استعمال هذه الآلة في العصور الاسلامية^(٣٤) وانتشرت انتشارا واسعا حتى وصلت هذه الآلة الى اوربا في العصور الوسطى وأصبحت فيها الآلة التي تطورت منها آلة (الاوبوا) المستعملة في الاوركسترا .

الآلات النحاسية

البوق

البوق او النفير من آلات النفخ النحاسية ويعرف في اللغة الانكليزية باسم (Trumpet) وبالألمانية (Trumpete) وفي الايطالية باسم ترومبا (Tromba) .
ان أقدم استعمال لآلة البوق في العراق القديم كان عند السومريين قبل ما يزيد على (٤٥٥٠) سنة من الآن ، حيث نشاهدها منحوتة على كسرة مسلة حجرية عثر عليها في خفاجي^(٣٥) بمنطقة دبالى وهي تعود الى عصر فجر السلالات الثاني .
وظل البوق مستعملاً في العراق بعد السومريين حيث نجده منقوشاً في المنحوتات الآشورية التي عثر عليها في نينوى^(٣٦) وهي ترجع في زمنها لعهد الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق . م) حيث نشاهد فيها عملية نقل الثور المجنح وقد وقف على الكتلة الحجرية التي تمثل الثور المجنح ، اربعة أشخاص يشرفون على عملية النقل ويعطون الأوامر والتعليمات ومعهم يقف شخص ينفخ في بوق طويل .

مصر :

ان الآثار المصرية الخاصة بآلة البوق متأخرة من حيث الزمن بالنسبة لآثار العراق حيث ان أقدم أثر مصري لهذه الآلة يعود لزمن الفرعون تحوتمس الرابع (١٤٢٥ - ١٤٠٥ ق . م) من فراعنة الأسرة الثامنة عشرة . وهذا الأثر عبارة عن رسم جداري في أحد القبور حيث نقش نافخ البوق يتقدم المحاربين^(٣٧) . هذا وبالإضافة الى المشاهد المنقوشة لهذه الآلة في الآثار المصرية^(٣٨) فقد عثر على أبواق أصلية مصنوعة من الذهب ومن الفضة في قبر الفرعون المشهور توت عنخ آمون (١٣٥٨ - ١٣٤٩ ق . م) من فراعنة الأسرة الثامنة عشرة^(٣٩) . ومن الجدير بالذكر ان أحد الجنود الموسيقيين المصريين قد قام في سنة ١٩٣٩ بالعزف على هذه الأبواق القديمة من دار الاذاعة المصرية^(٤٠) . ويذكر هيكممان^(٤١) امكانية اخراج صوتين فقط من هذه الآلة ، لهذا فهو يرى من الناحية الموسيقية الحديثة عدم استعمال هذه الآلة في الموسيقى . ويستطرد هيكممان قائلاً ان البوق المصري كان عبارة عن آلة تستخدم لاعطاء الاشارات وان النافخ كان يوصف بأنه الشخص الذي يتكلم بواسطة

البوق أي انه ينقل أوامر الفرعون أو القائد بواسطة هذه الآلة . وكان رجال البوق يعملون في الجيش أو في البلاط الملكي^(١١) ويساهمون أيضا في المناسبات الدينية . ويرى هيكمان^(١٢) ان من الآلات الموسيقية المصرية التي اقتبستها آسيا هي آلة البوق . ونفس الرأي نجده عند شتاودر^(١٣) علذي يقول بما ان ظهور البوق قد جاء متأخرا في العراق عند الآشوريين وهو يشبه البوق المصري لذا فانه يرى ان العراق قد اقتبس هذه الآلة من مصر . ان الآثار تثبت العكس حيث ان هذه الآلة كانت عند السومريين قبل وجودها عند المصريين بحوالي ألف ومائتي سنة .

سوريا وفلسطين :

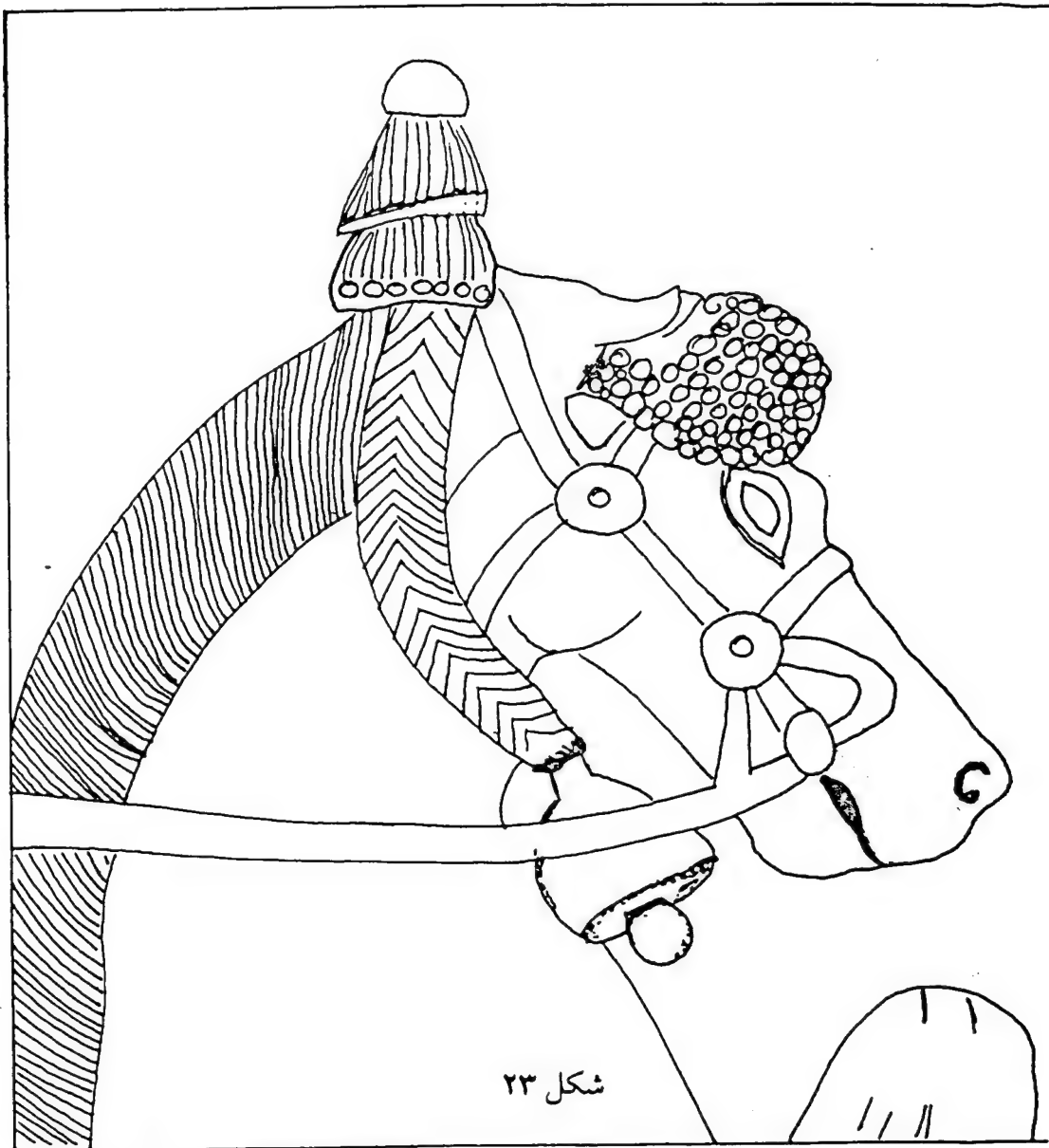
ان الآثار السورية والفلسطينية الخاصة بهذه الآلة تعود الى أزمنة متأخرة وهي العصر الهلنستي وما بعده حيث عثر في بعض القبور^(١٤) على رسوم جدارية تعود الى حوالي ٢٠٠ ق . م وفيها بعض الأشخاص الذين ينفخون في البوق . كما توجد مجموعة من النقود الفضية^(١٥) تعود الى سنة ١٣٢ - ١٣٥ م وقد نقشت عليها آلة البوق .

تركيا :

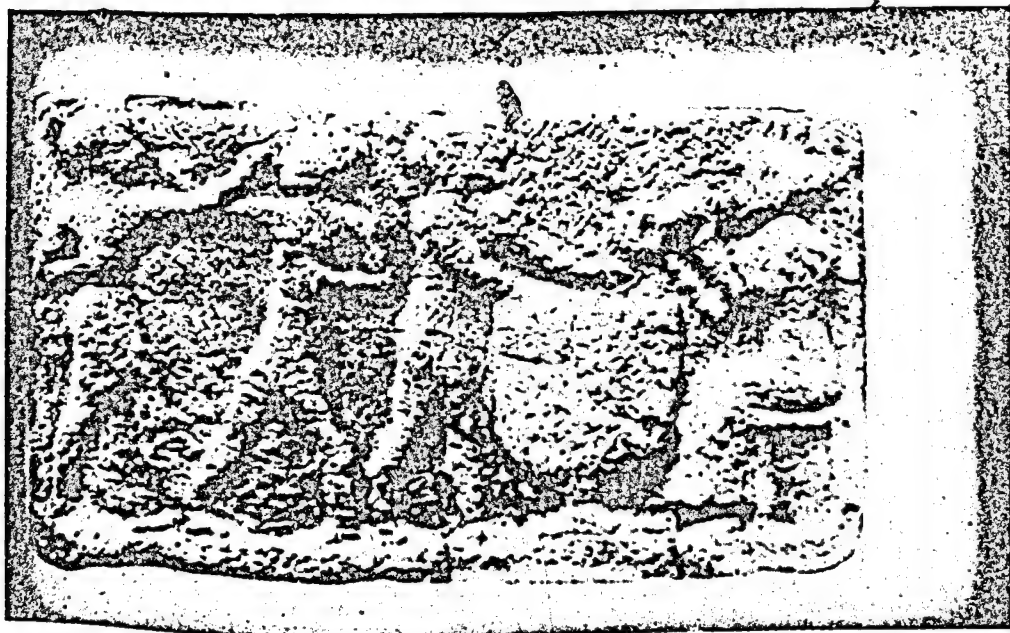
عثر في بعض المواقع في آسيا الصغرى على آثار لهذه الآلة النفخية ومنها تمثال صغير من البرونز محفوظ في المتحف البريطاني ويعود الى حوالي ١٨٠٠ ق . م اي قبل زمن الآثار المصرية . وهذا التمثال يمثل شخصا ينفخ في البوق وقد أمسكه بيده اليسرى^(١٦) . وهناك تمثال برونزي آخر لشخص ينفخ في البوق وهو موجود في المتحف البريطاني أيضا^(١٧) .

اوربا :

لقد اقتبست اوربا من الشرق العربي آلة البوق مع بقية آلات الموسيقى العسكرية عن طريق الحروب الصليبية في العصور الوسطى . والواقع ان اوربا قد قامت بتطوير هذه الآلة وتحسينها حتى أصبحت تستخدم في الاوركسترا .



شکل ۲۳



٢ ختم اسطواني سومري (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق م) عثر عليه في اور . يمثل المشهد المنقوش في الاسفل عازف على المضارب الرنانة تقابله مغنية تصفق بكلتا اليدين ويقف خلفها بانجماء معاكس عازف آخر على المضارب الرنانة ويتقدمه رجل جالس يعزف على الكناره (القيثارة) وقد وضع صندوقها الصوتي بهيئة الثور .

إنجازات العراق القديم في الآلات الموسيقية

أثبتت الدراسات المقارنة للآثار الموسيقية التي خلفتها أقوام الحضارات المختلفة في العالم القديم ، ان سكان العراق القدامى قد قاموا قبل غيرهم من شعوب العالم بابتكار الكثير من الآلات الوترية والآلات الايقاعية الجلدية والآلات المصوتة بذاتها والآلات الهوائية ونذكر منها العود والكنارة والجنك الزاوي والتمباني والطبلة والدف والطبل الكبير والكونكاز والكوسات (سيمبال) وبعض الانواع من الخرخاشات مثل (المراكاس) والصفارات بشكل الطير والأجراس والمزمار المزدوج . وللقوف على هذا الرأي نحيل القارئ الكريم الى الشرح المفصل الذي تقدمناه لكل آلة موسيقية على حدة مبتدئين بأقدم وأول أثري ثبت استعمالها في العراق ثم معالجة نفس الآلة في الأقطار المجاورة والبعيدة وذلك لكي يقف القارئ على نتائج الدراسة المقارنة لتاريخ الآلات الموسيقية على ضوء الشواهد الأثرية المختلفة من العراق وغيره من الأقطار ولتبيين انجازات العراق القديم في هذا المجال .

والواقع ان دور العراق القديم لم يقتصر على احراز قصب السبق في ابتكار الكثير من الآلات الموسيقية المختلفة ، بل ان ذلك قد تعدى الى تطوير وادخال تحسينات فنية تقنية على الآلات الوترية ، ظلت تلازمها حتى يومنا هذا في الشرق والغرب لأهميتها الموسيقية . وهذه التحسينات المهمة جدا من الناحية الموسيقية هي كما يلي :

الملاوي :

الملاوي او المفاتيح هي قطع صغيرة من الخشب تثقب بالقرب من نهايتها لمرور الوتر وهي موجودة في كافة الآلات الوترية الشرقية والغربية . في عام ١٩٦١ تم خلال التنقيب عن الآثار في المدينة المشهورة نفر (Nippur) الواقعة قرب قضاء عفك بمحافظة القادسية ، تم العثور على لوح مربع الشكل تقريبا يحمل مشاهد مختلفة منحوتة بالنحت البارز وهو يرجع في تاريخه الى دور الانتقال من عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق . م) الى عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) أي قبل (٤٥٠٠) سنة من الآن . وهذا الأثر معروض في القاعة السومرية من

المتحف العراقي . والذي يهمننا هنا من هذا الأثر السومري هو المشهد المنحوت بالنحت البارز في الافريز العلوي والذي يمثل مجلس شراب خاص يضم الملك وزوجته ومعها شخصان يشرفان على خدمتهما . وفي مجلس الشراب هذا نشاهد عازفة واقفة وهي تعزف على الآلة الوترية المعروفة باسم كنارة (لاير) بدون استعمال الريشة (المضرب الصغير) . صنع الصندوق الصوتي لهذه الآلة بشكل البقرة وعملت للصندوق الأرجل الأمامية والخلفية . ويخرج من الصندوق الصوتي الى الأعلى ساقان جانبيان متوازيان يتصلان في الأعلى بحامل الأوتار الموازي للصندوق الصوتي وقد شدت عليه في الأعلى أوتار هذه الآلة البالغ عددها ثمانية أوتار . أما النهايات السفلى للأوتار فقد ربطت في ظهر الحيوان اي الحافة العليا من الصندوق الصوتي وانطلاقا من القيثارات الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور نستطيع ان نقول ان نحات هذه القطعة لم يكن صائبا وموفقا في نقش الآلة الموسيقية بصورة واقعية دقيقة على غرار فنانينا التشكيليين في الوقت الحاضر . والنقاط التي لم يوفق فيها هي انه جعل الساقين الجانبيين للصندوق الصوتي متساويين في الطول ومتوازيين خلافا للآلات الأصلية كما انه جعل حامل الاوتار العلوي موازيا للصندوق الصوتي وجعل الأوتار متوازية ومتشعبة على جميع الفراغ الكائن بين الساقين الجانبيين خلافا للقيثارات الأصلية حيث تتجمع الأوتار في النصف الخلفي من الآلة بشكل غير متواز ومتباين في الطول بسبب ميلان حامل الأوتار العلوي الناجم عن اختلاف طول الساقين الجانبيين اللذين يحملانه^(١٩) .

المهم جدا في هذا الأثر السومري هو ما يشاهد من قطع صغيرة متوازية وبشكل مائل ومتصلة في أعلى حامل الأوتار العلوي الذي تنزل منه الأوتار الى الأسفل حيث تتصل بالصندوق الصوتي . وهذه القطع الصغيرة الموجودة في الأعلى هي في الواقع الملاوي (= المفاتيح) التي يستعملها العازف لرفع او تخفيض درجة الصوت وبالتالي لنصب او تسوية الآلة الوترية . هذا الأثر السومري من نفر له أهميته الخاصة في التاريخ العام للموسيقى في العالم لأنه أول وأقدم شاهد أثري في العالم يربنا ويثبت استعمال الملاوي في الآلة الوترية قبل أربعة آلاف وخمسمائة سنة من الآن . ولا تقتصر معلوماتنا حول الملاوي (المفاتيح) في العراق القديم على هذا الأثر فقط بل عثر في المقبرة الملكية في اور على قيثاره أصلية هي القيثاره الفضية^(٢٠) الموجودة في المتحف البريطاني مع الملاوي الفضية المتصلة بحامل الأوتار العلوي والبالغ عددها أحد عشر مفتاحا . وعثر في نفس المقبرة على ملاوي

فضية وذهبية تعود لآلات وترية أخرى^(١٠) .

ان ابتكار الملاوي (المفاتيح) للآلة الوترية هو انجاز موسيقي كبير قدمته حضارة العراق للعالم قبل أربعة آلاف وخمسمائة سنة من الآن . ومن العراق انتقلت الملاوي فيما بعد الى الأقاليم الأخرى في العالم القديم والحديث حيث نشاهدها في يومنا هذا في الآلات الوترية الغربية والشرقية .

الفرس / الجسر :

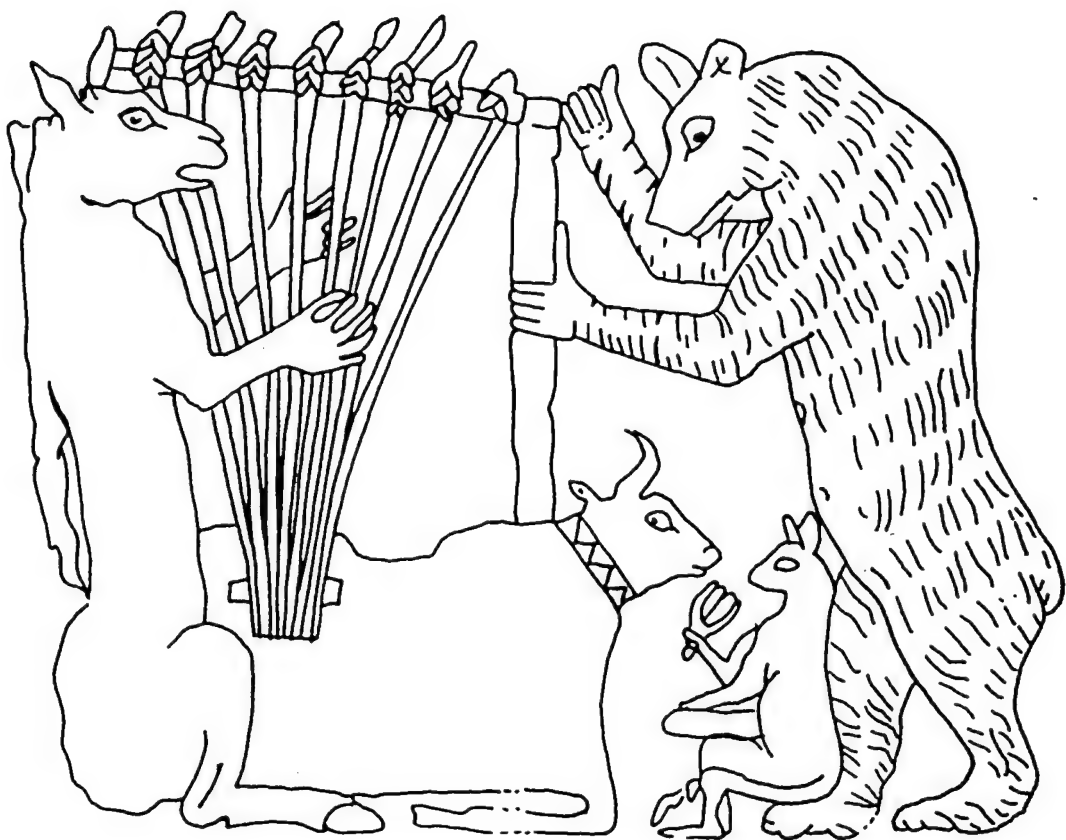
والفرس حسب التعريف الذي وضعه مجمع اللغة العربية ، هي خشبة مستعرضة على الصدر، ترتكز عليها الأوتار بعد خروجها من المشط^(١١) . وفائدة هذه القطعة الصغيرة (الفرس / الجسر) هي ابعاد الأوتار عن سطح الصندوق الصوتي ورفعها عنه وبذلك تحول دون ارتطام الريشة (المضرب) بالخشب أثناء العزف وهذا ولا شك له تأثير على طبيعة وصفاء الصوت المنبعث من الآلة كما تحول دون تخديش واضرار وجه الصندوق الصوتي .

في الأثر السابق الذي عثر عليه في نفر لاحظنا ان النهايات السفلى للأوتار النازلة من حامل الأوتار العلوي تثبت في الحاشية العليا من الصندوق الصوتي . وفي هذه الحالة يكون العزف على الأوتار خارج الصندوق الصوتي ودون ان ترتطم ريشة او أصابع العازف به .

ويعد ما يزيد على الخمسين سنة من زمن أثر نفر حدث تطور وتغير جوهري في مكان تثبيت النهايات السفلى للأوتار . وهذه الطريقة الجديد نشاهدها في الآثار الموسيقية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور حيث نجد فيها ان تثبيت وشد النهايات السفلى للأوتار أصبح يتم اما في سطح الصندوق الصوتي او في حافته السفلى . هذه الطريقة الجديدة في مكان تثبيت النهايات السفلى للأوتار أدت ولا شك الى ملازمة الأوتار لسطح الصندوق الصوتي وبالتالي الى عدم نقاوة وصفاء الأصوات المنبعثة من العزف في مثل هذه الحالة . هذه المشكلة قادت السومريين الى حلها والتغلب عليها بابتكارهم هذا الجزء الصغير الذي اصطلح الموسيقيون على تسميته بالفرس او الجسر وذلك لرفع الأوتار عن وجه الصندوق الصوتي . وبهذا تمكن السومريون من الحيلولة دون ارتطام أصابع او ريشة (مضرب) العازف بالصندوق الصوتي الأمر الذي أدى في نفس الوقت الى ظهور الصوت نظيفا سليما صافيا وحال دون الحاق الضرر بوجه الصندوق الصوتي وكسره .

ان أقدم وأول أثر يربنا وجود الفرس / الجسر في الآلة الوترية هو أثر سومري من أوائل عصر فجر السلالات الثالث أي قبل ما يزيد على أربعة آلاف وأربعمائة سنة من الآن . عثر على هذا الأثر في المقبرة الملكية في اور^{١٠٣} وهو عبارة عن قطعة مطعمة كانت في الأصل مثبتة على الجانب الأمامي للصندوق الصوتي تحت رأس الثور لقيثارة عثر على أجزاء قليلة منها في اور . يمثل المشهد المنقوش بالتنطعيم على هذه القطعة والمقسم الى أربعة أقسام أو أفاريز الواحد فوق الآخر ، مواضع دينية . والذي يهمننا هو الأفاريز الثاني من الأسفل حيث نشاهد عزفا على الآلات الموسيقية من قبل الحيوانات (شكل ٢٤) . فهناك حمار يعزف على كنارة كبيرة مستقرة على الأرض وصندوقها الصوتي قد عمل بشكل ثور ضم أرجله الأمامية والخلفية الى الداخل . وفي وسط الحافة العليا تقريبا تقعر صغير على غرار ما في القيثارة الذهبية للدلالة على ظهر الحيوان . ونشاهد في رسم هذه الآلة الملاوي العائدة لها وكيفية اتصالها بالأوتار المشدودة على حامل الأوتار العلوي . ونلاحظ ان الأوتار الثمانية لهذه القيثارة تتجمع في شق صغير في القسم الخلفي من الصندوق الصوتي وفوق هذا الشق الذي انتهت عنده النهايات السفلى للأوتار توجد قطعة مستطيلة برزت نهايتها اليمنى واليسرى عن الوتر الأمامي والخلفي . هذه القطعة الصغيرة المستطيلة هي ما اصطاح الموسيقيون على تسميته باسم (الفرس / الجسر) ، والتي ترتكز عليها الأوتار بعد خروجها من المشط وتبعدها عن وجه الصندوق الصوتي .

وهذا الأثر من اور يثبت ان السومريين قد ابتكروا ما يسمى بالفرس او الجسر قبل ما يزيد على أربعة آلاف وأربعمائة سنة من الآن وانهم قد سبقوا شعوب العالم الاخرى في هذا الابتكار المهم في الموسيقى ومنهم انتقل الى الأقوام والأقطار الاخرى التي اقتبسته من العراق وظل ملازما للآلة الوترية حتى وصل الى يومنا الحاضر حيث نشاهد **المفرس / الجسر** في كافة الآلات الوترية الشرقية والغربية في أنحاء العالم المختلفة .



شکل ۲۴

الفتحات الصوتية :

والانجاز الفني الآخر الذي قدمه السومريون للعالم في مجال الآلات الوترية هو ابتكارهم الفتحات الصوتية التي تعمل في وجه الصندوق الصوتي للآلة الوترية والتي اصطلح الموسيقيون على تسميتها باسم (الشمسية)^(١٠٠) او (الطرة) في اللهجة الدارجة في العراق . وفائدة وجود هذه الفتحات في الصندوق الصوتي للآلة الوترية هي تقوية وزيادة رنين الصندوق الصوتي .

ان أول وأقدم أثر يرينا وجود الفتحة الصوتية في الآلة الوترية هو الأثر السومري المعروف باسم (راية اور) والذي يرجع في تاريخه الى أوائل عصر سلالة اور الاولى حوالي ٢٤٥٠ قبل الميلاد اي قبل ما يزيد على أربعة آلاف وأربعمائة سنة من الآن . عثر على هذا الأثر في المقبرة الملكية في اور^(١٠١) وهو معروض في المتحف البريطاني . ومن جملة ما نقش على هذا الأثر السومري بطريقة التطعيم بقطع صغيرة من الأحجار المختلفة اللون والمادة ، هو العزف على الكنارة في حفل شرب علملك نخب انتصاره على الأعداء وسماعه مع عليه القوم أنغام النصر والفرح التي تقدمها مغنية سومرية بمصاحبة عازف الكنارة . لقد نقشت الآلة في هذا الوتر على غرار القيثار الذهبية الأصلية المعروضة في المتحف العراقي حيث صنع صندوقها الصوتي بهيئة الثور . ويشاهد بوضوح وجود الملاوي (المفاتيح) في النصف الخلفي من أعلى حامل الأوتار العلوي على غرار القيثار الفضية الموجودة في المتحف البريطاني والتي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور ايضا . وتنتهي النهايات السفلى لأوتار هذه القيثار البالغ عددها أحد عشر فتحة تقع في منتصف الصندوق الصوتي للآلة تقريبا . وفي أعلى مقدمة هذه الفتحة التي دخلت فيها الأوتار للتثبيت توجد فتحة صغيرة مثلثة الشكل وهي في الواقع الفتحة التي تقوم بتقوية الصوت وزيادة رنين الصندوق الصوتي . وبمرور الزمن تغير شكل وحجم وعدد الفتحات الصوتية حتى وصلت الى ما هي عليه في الآلات الوترية المختلفة المستعملة في الوقت الحاضر في الشرق والغرب إلا ان البداية وابتكار الفتحة الصوتية في الآلة الوترية ترجع الى السومريين قبل أربعة آلاف وأربعمائة سنة من الآن .

الحاصلتين :

الدساتين حسب تعريف الأرموي^(١٠) لها « هي علامات توضع على سواعد الآلات ذوات الأوتار ليستدل بها على مخارج نغم معلومة في أماكن مخصوصة ليستعان بها على التأليف الملائم » . والدساتين مفردا دستان وهي كلمة فارسية معربة يستخدمها الموسيقيون والكتاب العرب قديما وحديثا .

الواقع ان الكلمة العربية عتب (بفتح العين والتاء) هي المقابل للكلمة الفارسية الدساتين . وقد وردت كلمة (عتب) في الشعر الجاهلي عند الأعشى^(١١) الذي قال :

وثني الكف على ذي عتب

يصل الصوت بذني زير أبح
ووردت كلمة (عتب) في العصر العباسي عند أبي الهندي^(١٢) الذي قال في شعره :

إذا سوت الزيرين والمثلث الذي

على دون بيت البم والبم يضرب
رأيت ليمنها على البم سرعة
وتحسب يسراها على العتب تحسب
ومزمار أخرى حين ينفخ يعتلى
جوابا لقرع العود والعود يصخب

كما نجد كلمة (عتب) في قواميس اللغة العربية^(١٣) . هذا وإذا ما استعمل العرب الكلمة الفارسية (دساتين) فليس معنى هذا ان اللغة العربية ليست فيها كلمة تدل على نفس المعنى الذي تدل عليه الكلمة الفارسية . والأمثلة التي ذكرناها هي خير دليل على صحة هذا الكلام .

متى ظهرت الدساتين لأول مرة وأين هو موطن ابتكارها ؟ هذا ما نجيب عليه في الشرح الآتي : كان المعروف حتى وقت قريب ان الآثار العراقية الخاصة بالعود القديم في عصور ما قبل الاسلام خالية مما يشير الى وجود الدساتين في العود العراقي بعكس العود المصري حيث تشاهد فيه الدساتين منذ عصر المملكة الحديثة^(١٤) وقبل فترة قصيرة تمكنت من اثبات وجود الدساتين في العود العراقي القديم قبل مصر واثبت كذلك ان مصر قد اقتبست الدساتين من العراق القديم في العصر الكوشي الذي أعقب عصر سلالة

هورابي^(٣١) . والأثر العراقي الخاص بدساتين العود سبق وان عثر عليه في تل أسمر بمنطقة ديالى ونشر في المقالات والكتب الأجنبية^(٣٢) منذ سنة ١٩٣١ والتي أرخته في العصر البابلي القديم . أما انا فقد أرخته في العصر الكشي الذي أعقب العصر البابلي القديم^(٣٣) . ان حصولي على صورة حديثة جدا لهذا الأثر من متحف اللوفر مؤخرا ونشرها في كتابي الصادر باللغة الألمانية^(٣٤) قد أثبت بوضوح وجود الدساتين في العود العراقي القديم - اما بالنسبة لمصر فقد سبق عند معالجتنا لموضوع العود ، ان ذكرنا ما أجمع عليه الباحثون الأجانب من ان مصر قد اقتبست العود وأشرنا الى العلاقات الدبلوماسية القوية وتبادل الهدايا وزواج الأميرات بين فراعنة مصر وملوك العصر الكشي في العراق حيث تم اقتباس مصر للعود في هذا العصر وان الاقتباس قد شمل طريقة مسك الآلة عند العزف والدساتين التي احتوت عليها وشكل الآلة كذلك .

ان وجود الدساتين في العود المصري القديم وقبله في العود العراقي القديم هو حقيقة ملموسة سبقت ظهور الفرس على مسرح التاريخ والسياسة بما يزيد على خمسمائة سنة . اذ من الثابت تاريخيا ان مجيء الفرس الى ايران كان في مطلع الألف الأول قبل الميلاد^(٣٥) لهذا لا يمكن ان تكون الدساتين ابتكارا فارسيا بل هي ابتكار بابلي ومن العراق انتقلت الدساتين (= العتب) الى عيدان الأقطار المختلفة عبر عصور ما قبل الاسلام واستمرت في العصور الاسلامية ووصلت الى اوربا وحتى الوقت الحاضر حيث نشاهدها في الكيتار والماندولين والبانجو والبلالاىكا والطنبور (الساز) والبزق والعود الاوربي .

وهكذا تثبت لنا الشواهد الأثرية ان العراق القديم قد سبق الأقطار الاخرى في ابتكار هذه الأجزاء المهمة من الآلة الوترية وهي الملاوي (المفاتيح) والفتحات الصوتية (الشمسية ، الطرة) والفرس/الجسر والدساتين (العتب) . ومن العراق انتقلت هذه الانجازات الموسيقية المهمة وانتشرت انتشارا واسعا وظلت ملازمة للآلات الوترية حتى يومنا هذا في الشرق والغرب .

التأثير الموسيقي للعراق القديم على الأقطار الأخرى

ان البحوث والدراسات المقارنة لآثار العراق الموسيقية وآثار الأقطار الأخرى والتي أتينا عليها في الأقسام الماضية من هذا الكتاب ، قد اثبتت وجود تأثير موسيقي للعراق القديم على الكثير من الأقطار القريبة والبعيدة لا يزال واضحاً ولملموساً حتى يومنا هذا . هذا التأثير الموسيقي قد تجلّى في النواحي التالية :

- ١ - الآلات الموسيقية .
- ٢ - أجزاء مهمة من الآلات الوترية مثل الملاوي (المفاتيح) والفتحات الصوتية (الشمسية او الطرة) والفرس / الجسر والدساتين (العتب) .
- ٣ - المصطلحات الموسيقية .
- ٤ - الطقوس الموسيقية .

هذا وحيث اننا قد عالجنا موضوع الفترتين (١) و (٢) في مكان آخر من هذا الكتاب (الآلات الموسيقية . انجازات العراق القديم في الآلات الموسيقية) ، لذا فاننا سوف نعالج موضوع الفترتين (٣) و (٤) على التوالي .

خلال التنقيبات الفرنسية التي جرت ما بين ١٩٥٠ و ١٩٥٥ في اوغاريت (راس شمرة) بالقرب من ميناء اللاذقية في سوريا ، تم العثور على كسرة صغيرة تعود لرقيم طيني مكتوب بالخط المسماري وباللغة الحورية ، يرجع زمنه الى حوالي (١٤٠٠ ق. م) . يحتوي هذا اللوح الطيني على نص لاغنية مع تدوين موسيقي هو تعليمات للعزف / للغناء^(١١١) . ومنذ ان نشر الباحث الفرنسي لاروش^(١١٢) نص هذه الاغنية في سنة ١٩٦٨ والباحثون الأجانب^(١١٣) مهتمون بدراسة هذه الاغنية من الناحية اللغوية والموسيقية . ان التدوين الموسيقي الوارد مع نص هذه الاغنية الحورية - وهو ما يميزها عن غيرها من نصوص الأغاني القديمة - قد جاء في (٦) أسطر وهي المرقمة (٥ - ١٠) وتنص على مايلي^(١١٤) :

5. (a) qablite 3 irbute 1 qablite 3 sa sini (b) titimisarte 10 ustamari

6. titimisarte 2 zirte 1 sahri 2 zirte 2 irbute 2?

7. umbube 1 sassate 2 irbute 1 sassate 2? titarqabli 1 titimisarte 4.

8. zirte 1 sahri 2 sassate 4 irbute 1 nadqabli 1 sahri 2?

9. sassate 4? Sahri 1 Sassate 2 sahri 1 sassate 2 irbute 2.

10. kitme 2 qablite 3 kitme 1 qablite 4 kitme 1 qablite 3?

وترجمة هذه الأسطر هي كالآتي :

٥ - (أ) «وسط» ٣ ، «رابع» ١ ، «وسط» ٣ : إعادة ؟

(ب) «جسر الاعتيادي» ١٠ : انتهاء جملة .

٦ «جسر الاعتيادي» ٢ ، «...» ١ ، «اغنية» ٢ ، «...» ٢ ،

«رابع» ٢

٧ - «النائي القصبي» ١ ، «ثالث» ٢ ، «رابع» ١ ، «ثالث» ٢ ، «جسر

الوسط» ١ ، «جسر الاعتيادي» ٤

٨ - «...» ١ ، «اغنية» ٢ ، «ثالث» ٤ ، «رابع» ١ ، «سقوط الوسط»

١ ، «اغنية» ٢

٩ - «ثالث» ٤ ، «اغنية» ١ ، «ثالث» ٢ ، «اغنية» ١ ، «ثالث» ٢ ،

«رابع» ٢

١٠ - «مسدود» ٢ ، «وسط» ٣ ، «مسدود» ١ ، «وسط» ٤ ، «مسدود»

١ ، «وسط» ٣

لقد أجمع علماء المسماريات الأجانب الذين درسوا ونشروا البحوث حول هذه

الاغنية الحورية من اوغاريت ، ان القسم الذي ورد فيه التدوين الموسيقي ، قد تضمن

على مصطلحات أكديّة للأبعاد الموسيقية مع بعض التغيرات في اللفظ حسباً تقتضيه طبيعة

نطق الحروف في اللغة الحورية وهي لغة غير سامية بعكس اللغة الأكديّة التي هي من

اللغات السامية . ومن المصطلحات الموسيقية الأكديّة المقتبسة في هذه الاغنية نذكر :

المعنى	المصطلح الأكدي	المصطلح في اللغة الحورية
وسط	qablitu	qublite
رابع	rebutu	irbute
جسر الاعتيادي	titur isartu	titimisarte
الناي القصبي	embubu	umbube
ثالث	salsatu	sassate
جسر الوسط	titur qablitu	titarqabli
مسدود	kitmu	kitme
سقوط الوسط	mid qabli	nad qabli

وهذه المصطلحات الدالة على الابعاد الموسيقية الواردة في نص الاغنية الحورية من رأس شمرة قرب ميناء اللاذقية ، سبق وان وردت في النصوص المسمارية الاكدية من نفر واور وآشور عاجلناها في موضوع (السلم الموسيقي) وقد تضمنت معلومات حول السلم الموسيقي السباعي والابعاد الموسيقية وأسماء الأوتار ونصب او تسوية الآلة الوترية . وهذه النصوص التي جاءت من المدن المذكورة الواقعة في جنوب ووسط وشمال العراق قد أثبتت أصالة وقدم واستمرارية علم الموسيقى النظرية في أرض العراق وانتشاره في الخارج واقتباسه من قبل الأقوام الاخرى المختلفة عن أقوام العراق القديم دما ولغة كما اثبتت ذلك الاغنية الحورية التي عثر عليها في اوغاريت القديمة (رأس شمرة) قرب ميناء اللاذقية على البحر الأبيض المتوسط .

والمثال الآخر الذي نقدمه بخصوص تأثير العراق الموسيقي على الخارج هو ما توصل اليه عالم المسماريات لانكدون^(٧٧) الذي نشر في سنة ١٩٢١ دراسة بعنوان « المصطلحات الموسيقية البابلية والعبرية » . وعلى هذه الدراسة اعتمد فارمر عندما كتب في كتابه (تاريخ الموسيقى العربية) يقول : « وأشار الاستاذ ستيفن لنجدن عالم الآشوريات البارز الى الصلة الوثيقة بين موسيقى الآشوريين والعقائد العبرية . واذا كانت الأسماء تستطيع ان تدلنا على شيء ، فان هذه الصلة يمكن ان تمتد لتشمل العرب . فيمكن ان نقول ان أصل كلمة (الشاعر) عند العرب يرجع الى « شارو sharru » اي رئيس المغنين في الآشورية . ويسمى الترتيلة الآشورية « شيرو shiru » وتلمح فيها كلمة « شعر » ويسمى المزمور في

الآشورية « زمارو zamaru » ويرادف في العبرية « زَمْرَاه zimrah » (اغنية) و « زمور » .
 ومن المؤكد ان أصل « شجو » الآشورية - ومعناها زمور التوبة - هو أصل « شجايون » في
 العبرية و « شجن » في العربية . وبنفس الطريقة يمكننا ان نربط بين كلمة « الو » في
 الآشورية - ومعناها النواح - وكلمتي « إلال » في العبرية و « لوال » في العربية . وفي
 الحقيقة قد تجد كلمة « شدرو » الآشورية ، ومعناها الانشاد وقرابتها مع كلمة « انشاد »
 العربية . والكلمة العامة التي تطلق على الموسيقى في الآشورية هي « نجوتو nigutu »
 و « ننجوتو » ومادتها « نجو » (يصوت) . ويشبهها في العبرية « ناجن » (العزف على الآلة
 الوترية) . ومن ثم كلمة « نجيناه » (موسيقى الآلات الوترية) . ومعنى كلمة (ان) في
 الآشورية « اغنية » . وهي كلمة « آناه » العبرية و « غناء » العربية . بل قال العلماء ان
 كلمة « اللو alulu » الآشورية من « تهلاه » العبرية ذات الضجة والضوضاء ، و « تهليل »
 عند العرب . وتعني كلمة « ناكو naquo » في الآشورية « النذب » ويجب ان تربط هذه
 الكلمة بكلمة « نهبي » العبرية و « نوح » العربية (اغنية الحزن) ... «^(٧٦)» .
 ان اقتباس العبرانيين للمصطلحات الموسيقية الأكديّة (= اللغة البابلية واللغة
 الآشورية) لم يقتصر على ما ذكر أعلاه فقط ، بل امتد الى مصطلحات أخرى وردت في
 التوراة^(٧٧) والتعاليم اليهودية وهي على سبيل المثال كما مبينة في الجدول التالي :

جدول رقم (٢٥)
المصطلحات الموسيقية الأكديّة المقتبسة

المصطلح الأكدي والسومري	المصطلح في التوراة والتعاليم اليهودية	المعنى	الملاحظات
Kinnarum	Kinnar	كنارة (آلة وترية ، قيثارة)	اقتبست هذا المصطلح الأكدي ايضاً كل من اللغة المصرية القديمة اللغة الفينيقية واللغة الآرامية والعربية
Esirtu	asor	ذات العشرة اوتار	هذه الآلة هي
Esritu	Aschor	ذات العشرة اوتار	الجنك الاشورية (harp) ذات
Sussan	Schuschan		لعشرة اوتار
	Schoschan	ذات ستة اوتار	
Halhallatu	Galil	ناي	
Halalu			
Elamu	Alamot	مزمارة مزاج	
Schapparu	Schofar	قرن ، نفير	
qarnum	Keren	قرن	
qarnu			
tup, tuppu	Tof	دف	
Embubu	Abub	ناي ، مزمارة	
Tabalu	Tabla	طبل	

من ضمن مجموعة الالات الموسيقية العراقية القديمة التي كان لها استعمالات في الطقوس الدينية وفي الحياة اليومية الدنيوية ، هو الجرس . والمعروف عن الجرس استعماله لطرد الارواح الشريرة سواء كان ذلك بحمل الجرس في اليد او تعليقه بطوق في الرقبة - كما هو ظاهر في الجرس الاصلي الذي عثر عليه في آشور والمنحوت بمشاهد دينية مختلفة - او تثبيت مجموعة من الاجراس الصغيرة في رداء الكاهن اثناء اداء بعض الطقوس الدينية كما هو ثابت من منحوتة آشورية تعود لزمن الملك الاشوري تيگلاتبليسر الثالث (٧٤٥ - ٧٢٧ ق . م) والتي سبق وان عالجنها مع جرس آشور في موضوع الاجراس . هذا الاستعمال للاجراس الصغيرة في الطقوس الدينية من قبل الكهنة عن طريق ارتدائهم رداءً ثبتت به الاجراس نجده فيما بعد عند العبرانيين حيث نرى كهنتهم يرتدون مثل هذا الرداء ذو الاجراس عند دخولهم الى قدس الاقداس . ونفس الاستعمال للجرس نجده قد انتقل الاقداس . ونفس الاستعمال للجرس نجده قد انتق الى الديانة المسيحية في اوائل العصور الوسطى .

الغناء في العراق القديم

في العصور التي سبقت معرفة الانسان بالكتابة - وهي تكون ٩٨٪ من عمر الانسانيه وتعرف باسم العصور الحجرية - لا يمكن ان نعرف شيئاً عن الغناء في العراق القديم نصاً ولحناً . لهذا فقد ضاع منا التراث الغنائي لهذه العصور الطويلة الى الابد بسبب عدم وجود الكتابة واختلف الامر تماماً في العصور التاريخية حيث جاءتنا نصوص مسمارية تحتوي على مادة ادبية وموسيقية ساعدت على وضع صورة جيدة عن الغناء في العراق القديم . ان اولاً من بحث هذا الموضوع . بحثاً علمياً مفصلاً ومعززاً بالنصوص المسمارية ، هي الدكتورة هارتمان^(٧٣) في اطروحتها للدكتوراه التي كتبها باشراف العالم الموسيقي الشهير شتاودر وصدرت في سنة ١٩٦٠ . وعلى هذه الاطروحة اعتمد الدكتور فوزي الرشيد . دون الاشارة الى هارتمان مطلقاً - وذلك في مقاله الذي نشره في مجلة آفاق عربية ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ٨١ - ٨٥ والذي جاء خالياً من الهوامش والمصادر .
كما اعتمد الدكتور فوزي نشر المعلومات الرئيسية من مقاله هذا ، بصورة موجزة في مقاله نشرها في مجلة الف باء ، العدد (٧٠٠) ، ٢٤ شباط ١٩٨٢ ص ٤٢ و ٤٣ وسنأتي الى مناقشة آرائه فيما بعد .

لا يوجد في الوقت الحاضر ما يشير الى وجود موسيقى الالات الصرفيه في العراق القديم ، بل ان الموسيقى فيه كانت موسيقى غنائية^(٧٤) كالموسيقى العربية ، ولكن من الجائز الاعتقاد بوجود مقدمة موسيقية وخاتمه ومداخله ما بين المقاطع او اجزاء الاغنيه . والالحن الغنائية كانت تعزف وتغنى عن طريق السماع والحفظ من جيل لآخر على غرار الغناء العربي لعدم وجود ما يشير الى التدوين الموسيقي للاغنيه في الوقت الحاضر الامر الذي ادى الى عدم وصول الالحن الاغاني التي غناها السومريون والبابليون وغيرهم من سكان العراق القدامى .

ان النصوص المسمارية والمشاهد الاثرية قد قادت الباحثين الى القول بان نصوص الاغاني كانت تغنى وتكرر من قبل مغني واحد او اثنين او مغني وفرقة انشاد او مجموعة او من قبل مجموعتين من المغنين^(٧٥) . ان المجموعة كانت تردد (الاور) للاغنية ويشارك في ترديد (الدور) المتعبدون ايضاً . والغناء كان يتم بمصاحبة الآلة او الالات الموسيقية او بدونها .

وقد حافظت النصوص السامرية على مجموعة كبيرة من اسماء المغنيات والمغنين الذين عاشوا في العراق القديم قبل (٤٦٠٠) سنة من الآن والعصور اللاحقة . وهؤلاء المغنون والمغنيات كانوا مقسمين الى اصناف ودرجات ذكرناها في موضوع (الموسيقيون واصنافهم) .

يذكر الباحثون ان المصطلح العام في اللغة الاكديه (= اللغة البابلية واللغة الاشورية) للدلالة على الموسيقى والغناء هو زمارو (Zammaru, Zamaru) وفي اللغة السومرية شير وليدو (Sir glidu) . وقد استعملت تعابير معينة للدلالة على الموسيقى الفرحة وهي : (٦٧٦)

1. Elelu (alalu, alali, elesu, elum, elil).
2. Nigutu (ningutu).
3. Tanittu (tanidu, tanitu, tanattu, tanadatum).
4. Hababu.

اما بالنسبة للموسيقى الحزينة والمناجات فقد استعملت لها تعابير كثيرة ومنها :

1. Bikitu.
2. Garranu (girranu, gerranum).
3. Ikkilu (Killu).
4. Jaruru (Jarurutu).
5. Takribtu.
6. Takaltu.
7. Tazimbu.
8. Sigu.
9. Sarahu.
10. Sirihitu.

والتعابير التي يدخل في تركيبها المصطلح السومري (er) ومعناها المناحة (شكوى)

هي :

1. Ersanna.
2. Ersanadu.

3. Erkitusu.

4. Ersemmu (ersemma).

5. Ersahungu (ersahunga).

6. Ergididu (ergidida).

7. I rididakku.

ان النصوص المسمارية للتراث الغنائي في العراق القديم تضم - حسب رأي هارتمان^(٣٧) - مجموعتين كبيرتين اذا ما صنفنا هذه النصوص المسمارية طبقاً لاعتبارات موسيقية . والمجموعتان الكبيرتان هما :

١ - الاغاني والتراتيل في مدح الالهة والملوك .

٢ - المناحات والمراثي الغنائية .

وهذا التقسيم الذي قدمته هارتمان نجده عند الدكتور فوزي رشيد الذي كتب يقول : « وعند دراسة النصوص الغنائية امكننا تقسيمها الى مجموعتين . الاولى ندعوها بالاغاني والثانية تضم الاناشيد والتراتيل والمناحات » .^(٣٨) وذكرت هارتمان انه بالنسبة للمجموعة الاولى يمكن تقسيمها الى عدة انواع وذلك بواسطة وضع مصطلح معين في النهاية يدل على نوع ولحن الاغنية بعكس المجموعة الثانية حيث لا يمكن توحيدها تحت المصطلحات عينه لانها لاتضم المصطلحات الموسيقية الدالة على انواعها . وهذه الفكرة للدكتورة هارتمان^(٣٩) نجدها ايضاً عند الدكتور فوزي رشيد حيث نراه يقول : « ففيما يخص الاغاني والاناشيد فقد استطعنا ان نعرف اسماء الحانها فقط وذلك من خلال العادة التي اتبعها السومريون في كتابة نصوص الاغاني والاناشيد اذ كانوا دائماً يذكرون اسم اللحن الذي يجب ان تغنى به الاغنية في نهاية النص . اما المناحات فقد كانت تُولف من دون ذكر اسم اللحن الذي يجب ان تغنى به »^(٤٠) .

وقسمت هارتمان^(٤١) النصوص الغنائية من حيث التركيب والبناء الى (٤) انواع تتميز بما يلي :

١ - تكرار عجز البيت الاول في جميع القصيدة واعطت له المثال^(٤٢) التالي :

سيدة السماء العظيمة

اريد تحيتها

المقدسة الآتية من السماء

اريد تحيتها
سيدة السماء العظيمة
اريد تحيتها
النور الساطع الذي يملئ السماء
اريد تحيتها

٢- تكرار بيت من الشعر او مجموعة ابيات واعطت هارتمان^(٦٨٣) له المثال التالي :

ابنة الاله آنو ، قد اصطفاك الاله آنو في السماء
العظيمة وفي الارض العظيمة ،

وعينك سيدة على بلاد سومر ،

بابا ، ابنة الاله آنو ، قد اصطفاك الاله آنو ، قد اطفاك الاله آنو

في السماء العظيمة وفي الارض العظيمة

وعينك سيده على بلاد سومر

٣ - تكرار مقطع شعري في عدة اماكن من القصيدة وشارت هارتمان^(٦٨٤) الى مرتبة سقوط مدينة اور كمثال لهذا النوع حيث ورد فيها على سبيل المثال :

الاله نثار قد هجر مدينة اور

فاصبحت حضيرته فارغه

زوجته « كارشان - كال » قد هجرت بيتها

فاصبحت حضيرتها فارغة

الثور في مدينة اريدو قد هجر بيته

فاصبحت حضيرته فارغه

الاله شارا قد هجر معبده

فاصبحت حضيرته فارغه

٤ - تكرار مجموعة من الابيات . وفي هذا النوع يعاد وصف احد مواضيع القصيدة

مرتان او اكثر .

ان هذا التقسيم المذكور اعلاه مع الامثلة قد وردت عند الدكتور فوزي رشيد ايضاً حيث نراه يقول : « هذا وبشكل عام امكنا تحديد اربعة اساليب من النظم الشعري الخاص بالاغاني والانشيد والمناحات . وفيما يلي ساعرض بعض النماذج من هذه الاساليب الاربعة ليتمكن القارئ من اخذ فكرة عامة عن طبيعة تأليف الاغاني السومرية »^(٣٨٠) . ثم يورد الدكتور فوزي هذه الاساليب الاربعة للدكتور هارتمان مع الامثلة . وبعد ان تساءلت هارتمان^(٣٨١) عما اذا كانت هنالك علاقة ما بين التكرار الوارد في الانواع الاربعة المذكورة من القصيدة الغنائية وبين مبدأ موسيقي عند اداء النص ، قالت انه لا يمكن تقديم اجابة واضحة الا انه يعتقد بوجود علاقة ما بين الاثنين . ويلاحظ ان التكرار يوجد في النصوص التي تستعمل في العبادة والتي تصاحبها الموسيقى .

لقد اثبتت الدراسات ان النصوص الدينية كانت تغنى في العراق القديم بمصاحبة الآلة الموسيقية او بدونها ، وان السومريين قد اتبعوا طريقة معينة في تمييز انواع النصوص الغنائية والحانها وذلك بوضع مصطلح موسيقياً كأن يدل على آلة موسيقية او لحن (مقام) تؤدي بموجبة الاغنية . والالات الموسيقية التي كانت اسمائها توضع في نهاية نص الاغنية هي :

- | | |
|---------|-------------|
| ligi | ١ - تيغي |
| balag | ٢ - بالاك |
| Zami | ٣ - زامي |
| ersemma | ٤ - ارشيمما |
| adab | ٥ - ادب |

هذا ومن الجائز حدوث تغيير عبر الزمن في هذا المجال بحيث اصبح المصطلح المدون في نهاية النص الغنائي والذي يدل في الاصل على اسم آلة موسيقية قد اصبح يدل على نوع من الالحن (المقام) الذي تغنى بموجبه الاغنية^(٣٨٢) هذا وتوجد نصوص غنائية حدد نوعها بواسطة مصطلح دخلت في تركيبه كلمة شير (sir) ومعناها اغنية ، مثل :

- | | |
|----------------|-------------------|
| sirgidda | ١ - شيركيدا |
| sir namsub | ٢ - شيرنامسوب |
| Sir namursanga | ٣ - شيرنامورسانغا |

وفي هذا النوع من الاغاني لا يمكن معرفة الآلة الموسيقية التي تصاحب اداء الاغنية ،

٢ - تيگي (ligi)

هذه الكلمة تدل في الاصل على آلة موسيقية ايقاعية جلديه هي الطبل . وعند ورودها في نص الاغنية فانها تدل على الآلة المذكورة لمصاحبة الاغنية^(١١) . ويرى آخرون ان هذه المصطلح يشير ايضاً الى نوع اللحن او المقام الذي يجب ان تغنى بموجبه الاغنية^(١٢) لقد وردت مجموعة من هذا النوع من الاغاني والتراتيل المخصصة للالهة انليل ، انكي ، سين ، نينورتا ، نرغال ، اينانا ، بابا . وتمتاز هذه الاغاني المحتوية على مصطلح (تيگي) ببساطة تركيب النص الغنائي اذ انها تتألف في العادة من قسمين هما :

(سا - كيد - دا) و (سا - غار - را) . وهذه الاغاني يغنيها ايضاً المغني من صنف (نار نار) كما هو الحال في الاغاني التي تحمل مصطلح ادب (Adab)

٣ - بالاك (balag) :

اطلقت هذه الكلمة في الاصل على الآلة الوترية الجنك (هارپ harp) . ثم اصبحت تستعمل كمصطلح يذيل به النص الغنائي للدلالة على نوع الاغنية وهو الذي تستعمل فيه هذه الآلة الموسيقية .

٤ - زامي (Zami) :

وهذه الكلمة هي الاخرى كانت تدل في الاصل على آلة وترية^(١٣) ثم اصبحت مصطلحاً يوضع في نهاية النص الغنائي للدلالة على نوع الاغنية وهو الذي تصاحبه هذه الآلة . وهذا النوع من الاغاني كان مخصصاً لمذبح وثناء الالهة والملوك واسماؤهم^(١٤) : انليل ، انكي ، نينورتا ، نينگيرسو ، نانا ، نيننسينا ، نيسابا ، نانسه . اما الملوك الذين وردت اسماءهم في هذه الاغاني فهم : اورنامو ، شويكي ، لبييت - عشتار ، انليل - باني .

٥ - ايرشيم (ersema)

هذا المصطلح مؤلف من كلمتين (er) ومعناها مناحه ، شكوى ثم كلمة (sem) ومعناها ناي او طبل حسب الترجمات الحديثة^(١٥) . وجميع نصوص هذه الاناغي مكتوبة بما يعرف بلغة او لهجة النساء (emesal) وهذا يشير الى ان هذه الاغاني كانت تنغى من قبل الكاهنات المغنيات والعدادات (او (النايحات) . والمعروف من النصوص ان الآلة الوترية بالاك balag وهي آلة الجنك (harp) كانت ترافق غناء المراثي والمناحات . وازضافة الى آلة بالاك كانت الآلات الموسيقية^(١٦) التالية تستعمل لهذا الغرض ايضاً ، وهي :

١ - اوب ub آلة ايقاعية جلدية .

٢ - آلا ala آلة ايقاعية جلدية .

٣ - شيم Sem آلة ايقاعية جلدية (طبل) .

٤ - ليليس Lilis آلة ايقاعية جلدية (تيماني) .

٥ - غي - ايرا gi-irra آلة نفخية .

ان اهتمام سكان العراق القدامى بالغناء وما يتعلق به قد جعلهم يقومون بوضع فهارس للاغاني . ففي مدينة آشور عثر على رقيم طيني يحتوي على فهرس للاغاني^(١٧) الآشورية وهو يرجع في تاريخه الى اواخر الالف الثاني قبل الميلاد . ويمتاز فهرس الاغاني هذا من مدينة آشور باحتوائه على المصطلحات التي تذكر نوع السلم او المقام الذي يجب ان تؤدي الاغنية بموجبه ، كما انه يحتوي على عناوين لاغانٍ مختلفه مثل اغاني النصر والحب، والسباب والعمال والرعاة . والمصطلحات التي احتواها فهرس الاغاني هذا والمحفوظ في متحف الشرق الادنى ببرلين الديمقراطية هي كما يلي :

السطر	٤٥	٢٣	اغنية حب في سلم او مقام ايشارتو اكدي .
=	٤٦	١٧	اغنية حب في سلم او مقام كيتمو .
=	٤٧	٢٤	اغنية حب في سلم او مقام امبوبو .
=	٤٨	٤	اغنية حب في سلم او مقام بيتو .
=	٤٩	(. . .)	اغنية حب في سلم او مقام نيد قابلي .
=	٥٠	(. . .)	اغنية حب في سلم او مقام نيش غاباري .
=	٥١	(. . .)	اغنية حب في سلم او مقام قابليتو .
=	٥٢	المجموع	اغاني حب ، اكدية .

لقد اثبتت الدراسات العلمية ان المصطلحات التي كانت تشير الى الابعاد الموسيقية، اصبحت تطلق على السلام الموسيقية ثم لوصف وتحديد نوع الاغنية . فمن فهرس الاغاني الاشورية الوارد اعلاه ، اصبحت يعرف ان الاغنية من سلم (مقام) ايشارتو يجب ان تكون الآلة الموسيقية المصاحبة لغناء هذه الاغنية منصوبة على نفس السلم وهو ايشارتو وهكذا . ان الاهتمام باعداد المغنين ورفع مستواهم الفني في العراق القديم ، تعكسه لنا الامثلة السومرية^(١٨) التالية :

« لا تبعد المغني المبتدىء ، اذا كان يجيد الغناء »

« اذا حفظ المغني اغنيه واحدة

ولكنه يجيد ادائها

فهو مغن بحق » .

« المغني (الموسيقي) الجيد هو الذي

يعرف كيف يوزن آله ويدعها ترن عالياً

وماعدا ذلك فهو مغني (موسيقي) فاشل » .

وحول طبيعة الالحان القديمة لغناء العراق القديم كتب الدكتور فوزي مايثلي :
« . . . وما ان ظهرت الكتابة المسمارية حتى صار بمقدورنا ان نعرف بوجه عام نوعية
الالحان التي مارسها السومريون وذلك منذ حوالي ٣٢٠٠ ق . م اذ في حدود هذا التاريخ
ظهرت البدايات الاولى للكتابة المسمارية ، وذلك لان الخط المسماري يتألف في الاصل
من علامات صورية ومعنى ذلك ان الكاتب السومري الاول اذا اراد ان يكتب شيئاً ما فهو
يرسم صورته . اما اذا اراد ان يكتب فعلاً من الافعال او صفة من الصفات فانه بلا شك
سوف لا يتمكن من ذلك مالم يجد لنفسه اسلوباً خاصاً يتمكن بواسطته من تدوين الافعال
والصفات والامور الاخرى التي لا ابعاد لها وكمثل على ذلك اذا اراد الكاتب ان يدون كلمة
اله فانه بالتاكيد سيلاقي صعوبة بالغة في ايجاد صورة تصوره . ولهذا السبب فان السومريين
قد حلوا هذه المشكلة برسم صورة لشيء مرئي بشرط ان يحمل ذلك الشيء مرئي بعض
اوصاف الاله . ولما كان مقر النجمة والاله هو السماء وكلاهما يمتازان بالرفعة والعلو دعى
ذلك الكاتب السومري ان يعبر عن كلمة اله برسم صورة النجمة والفرق في هذه الحالة بين
الاله والنجمة يكون في النطق فقط وليس في شكل العلامة ، ومن هذا المثل ومئات اخرى
مشابهة له صار لنا واضحاً بان هناك دائماً علاقة متينة بين الصورة المرئية والغرض المعنوي
المراد تدوينه بواسطتها . وهذه الحقيقة التي تحتويها طبيعة الكتابة المسمارية مكنتنا من معرفة
لون الالحان السومرية القديمة رغم عدم توفر النصوص المسمارية ذات العلاقة بالغناء
وذلك من خلال تحليل العلاقة القائمة بين كلمة (مغني) وبين نوعية الصورة المرئية التي
دونت بها كلمة (مغني) . وبعد تتبع المراحل التطورية التي مرت بها العلامة المسمارية
الخاصة بكلمة (مغني) والرجوع معها الى اقدم اشكالها الاولى تبين بان العلامة المسمارية
التي تلفظ (نار Nar) وتعني (مغني) في الاصل صورة لرأس ابن آوى . وعند التساؤل عن

نوعية العلاقة الموجودة بين كلمة (مغني) وصورة رأس ابن آوى سيبدو لنا واضحاً بانها علاقه صوتية ولا يمكن ان تكون بدنية . وعلى هذا الاساس لابد وان كانت تراتيل الاغاني السومرية القديمة مشابهة في ادائها الى صوت ابن آوى مما دعى ذلك الكاتب السومري الى ان يختار صورة الحيوان المذكور ليدون بواسطتها كلمة (مغني) . هذا واننا نعلم جميعاً بان صوت ابن آوى من الاصوات الحزينة الشبيهة بالعويل والمثيرة للخوف . وهذه الحقيقة حد ذاتها اشارة صريحة الى ان الالحن السومرية القديمة حزينة ومقاربة الى النواح العويل . ولقد كرر الدكتور فوزي رشيد رأية هذه في مقال آخر نشره في مجلة الف باء بعنوان الاصول الاولى لطابع (الحشرة في الغناء العراقي) جاء فيه : « ومن خلال اقدم الاشارات الكتابية التي حصلنا عليها من النصوص السومرية يبدو ان الغناء قد اعتمد في مراحله الاولى على البكاء والنواح اكثر من اعتماده على الضحك . وقد تأكد ذلك لنا من خلال نوعية العلامة المسمارية التي كتبت بها كلمة (مغني) اذ بعد تتبع المراحل التطورية التي مرت بها العلامة المذكورة والرجوع معها الى اقدم اشكالها الاولى ، تبين بان هذه العلامة التي كانت تلفظ سومرياً « نار » واكدياً « ناروم » وتعني (مغني) ، تمثل في الاصل صورة لرأس ابن آوى سيبدو لنا واضحاً بانها علاقه صوتية فقط . وعلى هذا الاساس لابد وان كانت تراتيل الاغاني السومرية الاولى مشابهة في ادائها الى صوت ابن آوى . عند التساؤل عن نوعية العلاقة التي كانت موشودة ما بين كلمة (مغني) وصورة رأس ابن آوى سيبدو لنا واضحاً بانها علاقه صوتية فقط . وعلى هذا الاساس لابد وان كانت تراتيل الاغاني السومرية الاولى مشابهة في ادائها الى (صورة) ابن آوى مما دعا ذلك الكاتب السومري الى ان يختار صورة الحيوان المذكور ليدون بواسطتها كلمة (مغني) لان بدايات الكتابة المسمارية كانت صورية ، اي . بمعنى ان الكاتب القديم كان يرسم صورة الشيء الذي يريد كتابته . وكلنا يعلم بان صوت ابن آوى من الاصوات الحزينة الشبيهة بالعويل . وهذه الحقيقة تؤكد على ان الالحن القديمة كانت حزينة ومقاربة الى النواح والعويل » (٣٠٠) .

ونحن لانؤيد الدكتور فوزي رشيد في آرائه المذكورة اعلاه وذلك للاشباب الآتية :

١ - ان العلامة المسمارية التي تلفظ (نار Nar) ومعناها (مغني) ، تمثل في الاصل صورة لرأس ابن آوى هي كما نرى نحن ، دليل غير مقبول ابداً لجعل الالحن السومريه القديمة حزينة ومقاربة الى النواح والعويل . ونرى ان الكاتب السومري الاول الذي اراد

أن يكتب كلمة (مغني) بعلامة صورية لجأ الى صورة رأس ابن آوى لانه كان امام حقيقة وهي ان ابن آوى هو الحيوان الوحيد في البيئة التي عاش فيها الكاتب السومري ، الذي يمتاز صوته بالامتداد والميلودية اي قريباً من صوت المغني ، لذلك وجد الكاتب السومري الاول في مرحلة الكتابة الصورية - وهي المرحلة الاولى للكتابة في العراق القديم في حدود ٣٠٠٠ ق . م - ان رأس ابن آوى هو اقرب شيء مادي ملموس يمكن رسمه وبدل في نفس الوقت على الصوت الميلودي الممتد الطويل . اما القول بان رأس ابن آوى يشير الى ان الالحان السومرية القديمة كانت حزينة ومقاربة الى النواح والعيول ، فهو قول خالٍ من الدليل العلمي لاثباته طالما لا يوجد تدوين موسيقي لاغنية سومرية يثبت موسيقياً هذا الرأي .

٢ - ان التدوين الموسيقي بما فيه من نغم ووزن (الزمن) هو الذي يعرفنا بطبيعة ونوع الالحان التي مارسها السومريون فيها اذا كانت سارة مفرحة او حزينة قريبة من النواح والعيول . اما علامات الكتابة المسمارية بحد ذاتها فلا يمكن ان تقدم هذا العمل اي ان كتابة كلمة (مغني) بعلامة تشبه رأس ابن آوى لا يدل ابداً على ان الغناء السومري كان حزيناً وقريباً الى النواح والعيول لان العلاقة ما بين المغني وعلامة رأس ابن آوى هي علاقة علو وامتداد الصوت عند اثنين المغني وابن آوى وليس الحزن والعيول .

٣ - ان رأي الدكتور فوزي رشيد قد اهمل نوع المناسبات التي تقدم بها الاغاني القديمة اذ لا يمكن ان نتصور مطلقاً ان تكون اغاني الاعياد والزواج والقتال والانتصار على العدو والالعاب الرياضية وادخال الفرح والسرور الى قلوب الاله ، اغاني حزينة قريبة الى النواح والعيول . وهذا يثبت ان التعميم الذي اطلقه الدكتور فوزي عندما قال « ولكننا يعلم بان صوت ابن آوى من الاصوات الحزينة الشبيهة بالعيول وهذه الحقيقة تؤكد على ان الالحان القديمة كانت حزينة ومقاربة الى النواح والعيول » هو استنتاج وكأنه لا يتمشاق مع الواقع

٤ - الثابت من النصوص المسمارية وجود نوعين من المغنين هما المغني المتخصص بالاغاني السارة المفرحة ويسمى نار (Nar) والمغني المتخصص في انشاد الاغاني الحزينة ويسمى كالا (gala) واذا كانت الالحان القديمة فعلاً حزينة ومقاربة الى النواح والعيول ، لوجب ان تكون كلمة كالا (gala) هي التي تكتب بعلامة رأس ابن آوى وليس كلمة نار (Nar) التي تعني المغني المتخصص بغناء الالحان السارة المفرحة .

وهكذا يظهر عما تقدم ان كتابة كلمة مغني نار (Nar) تشبه صورة رأس ابن آوى لا يمكن ان تحدد طبيعة ونوع الحان الغناء السومري في العراق القديم .
كان من جملة المناسبات الدينية والاعياد التي تقدم فيها الاغاني والموسيقى ، الزواج المقدس ، وطبقاً للعقائد السومرية كان يتحتم على الملك سنوياً ان يقوم باداء طقوس الزواج بالكاھنة وذلك باعتباره ممثلاً للاله (تموز) والكاھنة ممثلة للالهة عشتار ضمناً للخصوبة والتوالد .

وكان هذا الزواج المقدس بين الملك والكاھنة يتم في احتفالات عيد رأس السنة وتصاحبه الولائم المقرونة بالموسيقى والرقص والغناء والالعب الرياضية . وندون ادناه نص الاغنية التي ادتها (العروس المخاره) خلال طقوس الزواج المقدس مع الملك السومري شو- سين . والنص المسماري لهذه الاغنية مدون على رقيم طيني اكتشفه لأول مرة صموئيل كريمير في متحف الشرق القديم في اسطنبول في نهاية عام ١٩٥١ وقام بترجمته ونشره^(٧١) ونورد هنا الترجمة العربية التي قدمها العالم العراقي المرحوم طه باقر^(٧٢) لنص هذه الاغنية عن الانكليزية :

ايها العريس الحبيب الى قلبي ،
جمالك باهر ، حلو ، كالشهد ،
ايها الاسد الحبيب الى قلبي ،
جمالك باهر ، حلو ، كالشهد
لقد اسرت قلبي فدعني اقف بحضرتك ، وانا خائفة مرتعشة ،
ايها العريس سيأخذوني اليك الى غرفة النوم ،
لقد اسرت قلبي فدعني اقف . بحضرتك ، وانا خائفة مرتعشة ،
ايها الاسد ستأخذني الى غرفة نومك .
ايها العريس دعني ادلك ،
فان تدليلي اطعم واشهى من الشهد ،
وفي حجرة النوم ، الملائى بالشهد ،
دعنا نستمتع بجمالك الفاتن ،
ايها الاسد ، دعني ادلك ،
فان تدليلي اطعم واشهى من الشهد .

ايها العريس لقد قضيت وطر لذتك مني ،
فابلغ امي وستعطيك الاطايب ،
اما ابي فسيغدق عليك الهبات ،
وروحك ، انا اعرف كيف ابهج روحك ،
ايها العريس نم في بيتنا حتى انبلاج الفجر ،
وقلبك ، اعرف اين ادخل السرور الى قلبك ،
ايها الاسد نم في بيتنا حتى انبلاج الفجر ،
وان ، لانك تهواني ،
هبني بحقك شيئاً من تدليلك وملاطفتك ،
يامولاي الاله ، ياسيدي الحامي ،
ياشو- سين يفرح قلب انليل ،
الا هبني من ملاطفتك .
موضعك جميل حلو كالشهد ، فضع يدك عليه ،
قرب يدك عليه كرداء الـ (جشبان) ،
ضم كفك عليه كرداء الـ (جشبان) .
انها قصيدة غناء (بلباله) من قصائد (انا) .
ان دراسة النصوص المسمارية الموجودة في المتاحف العالمية ونتائج التنقيبات
في المستقبل ، سوف تزودنا بمادة جديدة حول الغناء في العراق القديم وتساعد على
اكتمال الصورة الخاصة بهذا الموضوع وانا لهذا المنتظرون .

خاتمة

أثبتت الدراسات العلمية التي تضمنها هذا الكتاب والمعتمدة على الشواهد والمادة الأثرية من كتابات مسمارية وآلات موسيقية أصلية قديمة سومرية وآشورية ورسوم منقوشة للحياة الموسيقية في العراق القديم عبر عصور تاريخه الطويل فيما قبل الاسلام ، ان العراق كان مركزا مهما ورئيسيا من مراكز الحضارة والموسيقى في العالم القديم ، قام قبل غيره من الأقطار الحضارية بابتكار الكثير من أنواع الآلات الوترية والآلات الايقاعية الجلدية والآلات المصوتة بذاتها والآلات النفخية ، اضافة الى ابتكاره الأجزاء الصغيرة المهمة في الآلة الوترية وهي الملاوي (المفاتيح) والفرس / الجسر والفتحات الصوتية (الشمسية ، الطره) والدساتين (الـتـب) . وكذلك وضعه الاسس الاولى لعلم الموسيقى النظرية بابتكار مصطلحات للسلم الموسيقي والابعاد الموسيقيه وتسوية او نصب الآلة الوترية . هذه الابتكارات الموسيقية المهمة لسكان العراق القدامى من سومريين وغيرهم ، قد اثرت في الخارج واقتبستها الكثير من الاقطار القريبة والبعيدة على مر العصور واستمرت في الاستعمال حتى وصل تأثيرها الى اوربا والى العصر الحاضر في الشرق والغرب . واستطاع هذا الكتاب ان يقدم الادلة والشواهد الاثرية المختلفة الخاصة بالموسيقى والتواصل الحضاري للعراق الجديد مع ماضيه المجيد .

ملحق رقم (١)

التسلسل الزمني لتاريخ العراق القديم

يلاحظ : قاريء كتب الحضارة والتاريخ القديم للعراق ، اختلافاً واضحاً في ارقام السنين لكل فترة زمنية او بالنسبة لعهد ملك واحد . وتاريخ التسلسل الزمني (كرونولوجي) لتاريخ العراق فيما قبل الاسلام محل خلاف بين الباحثين المتخصصين . ويتجلى هذا الخلاف بين الباحثين ، في تاريخ حكم احد مشاهير ملوك العراق القديم وهو حمورابي . فنرى مثلاً ان انصار ما يسمى بالتسلسل الزمني القصير يجعلون حكم حمورابي من سنة ١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق . م . اما انصار ما يسمى بالتسلسل الزمني المتوسط فيجعلون حكم حمورابي من ١٧٩٢ - ١٧٠٠ ق . م . اي بفارق (٦٤) سنة . اما فارق الزيادة الزمنية بين التسلسل الزمني القصير والطويل هي (٢٠٠) مائتين سنة . ويظهر الخلاف بصورة اوسع في عصور ما قبل التاريخ بسبب عدم وجود نصوص كتابيه ، الامر الذي جعل تحديد زمن العصر يعتمد على تقدير بعد اخذ بعض الامور بنظر الاعتبار ان الحسابات الفلكية الرياضية الجديدة التي قدمها فان دن فردن في كتابه (بداية علم الفلك) الصادر باللغة الالمانية قد اثبت رجحان كفة تاريخ التسلسل الزمني القصير . ولهذا فاننا نسير على الاخذ بالتسلسل الزمني الثمين في هذا الكتاب وفي الكتب الاخرى التي صدرت قبله .

ان عدم معالجة موضوع التسلسل الزمني لتاريخ العراق (الكرونولوجي) في كتاب العراق في التاريخ) الذي اصدرته وزارة الثقافة والاعلام في سنة ١٩٨٣ ، هي من المآخذ التي نسجلها على الكتاب المذكور الذي يربك القاريء ويضعه في موقف حيرة واستغراب بسبب الاختلافات الكبيرة في تاريخ العصور بين المشاركين في التأليف ودون ان يذكروا فيما اذا يأخذون بالتسلسل الزمني القصير او المتوسط او الطويل . ولا ثبات قولنا هذا نورد ما يلي : ذكر الدكتور فاضل عبدالواحد في الصفحة ٦٩ « وتعرف الحقبة الزمنية الممتدة من ٢٨٥٠ وحتى ٢٤٠٠ قبل الميلاد بعصور فجر السلالات » . اما الدكتور عامر سليمان فيجعل في الصفحة ١٨٢ عصور فجر السلالات (حدود ٣٠٠٠ - ٢٤٠٠ ق . م) . والتباين في سني حكم ملك واحد نجده عند الدكتور سامي سعيد الأحمد حيث جعل في الصفحة ١٤٠ حكم الملك الأشوري تيجلا تليزر الثالث من سنة

٧٤٥-٧٢٢ ق. م وفي الصفحة ١٥١ نجده نفسه يجعل حك الملك م المذكور من
٧٤٤-٧٠٥ ق. م . هذا ونجد ان بعض الباحثين يذكرون سني حكم ملوك العراق
القديم حسب التسلسل الزمني القصير والمتوسط في آن واحد . والغالب ان يذكر الباحث
نوع التسلسل الزمني الذي يسير عليه .

ونبدأ هذا الملحق بالملوك الذين وردت اسماؤهم في الكتابات المسمارية وحسب
تسلسل العصور :

عصر فجر السلالات الثاني

١ - انبارا كيزي (Enmebaragesi) حوالي ٢٦٥٠ ق . م

٢ - مزليم (Mesalim) حوالي ٢٦٠٠ ق . م

عصر فجر السلالات الثالث

حكام لكش :

١ - اورنانشة (Urnanse) ٢٥٠٠ ق . م .

٢ - اكورغال (Akurgal) ٢٤٧٥ ق . م .

٣ - اي - انناتوم (Eannatum) ٢٤٥٥ ق . م .

٤ - اين - اناتوم الاول (Enannatum1) ٢٤٠٠ ق . م .

٥ - انيتما (Entemena) ٢٤١٥ ق . م .

٦ - اين - انناتوم الثاني (Enannatum 11) ٢٣٨٥ ق . م .

٧ - اين ايتارزي (Fnitarsi)

٨ - اين ليتارزي (Enlitarsi)

٩ - لوغالاندا (Lugalanda) ٢٣٥٥ ق . م .

١٠ - اوركاجينا (Urukagina) ٢٣٤٠ ق . م .

العصر الاكدي

١ - سرجون (Sargon) ٥٦ سنة ٢٣٥٠ - ٢٢٩٤ ق . م .

٢ - ريموش (Rimus) ٩ سنوات ٢٢٩٤ - ٢٢٨٥ ق . م .

٣ - مانيشتوسو (Manistusu) ١٥ سنة ٢٢٨٥ - ٢٢٧٠ ق . م .

- ۴ - نرام - سین (Naram - Sin) ۳۷ سنه ۲۲۷۰ - ۲۲۳۳ ق . م .
 ۵ - شار کالی شاري (Sarkalisarri) ۲۵ سنه ۲۲۳۳ - ۲۲۰۸ ق . م .
 ۶ - ملوک آخريں عدد (۶) وهم : ۳۸ سنه ۲۲۰۸ - ۲۱۷۰ ق . م .
 ایگیگی (igigi)
 نانوم (Nanum) ۳ سنوات ۲۲۰۸ - ۲۲۰۵ ق . م .

ایمی (imi)

الولو (Elulu)

دودو (Dudu) ۲۱ سنه ۲۲۰۵ - ۲۱۸۴ ق . م .

شودورول (Su-durul) ۱۵ سنه ۲۱۸۴ - ۲۱۶۹ ق . م .

العصر السومري الحديث

حکام لکش

- ۱ - اوربابا (Urbaba) ۲۰ سنه ۲۱۲۰ - ۲۱۰۰ ق . م .
 ۲ - کودیا (Gudea) ۲۰ سنه ۲۱۰۰ - ۲۰۸۰ ق . م .
 ۳ - اور نینکیرسو (Urningirsu) ۵ سنوات ۲۰۸۰ - ۲۰۷۵ ق . م .
 ۴ - بریگیمه (Prigime) سنتان ۲۰۷۵ - ۲۰۷۳ ق . م .
 ۵ - اوزکار (Ur — gar) ۴ سنوات ۲۰۷۳ - ۲۰۶۸ ق . م .
 ۶ - ناخانی (Namm hani) ۴ سنوات ۲۰۶۸ - ۲۰۶۴ ق . م .

سلالة اور الثالثة

- ۱ - اورنامو (Urnammu) ۱۸ سنه ۲۰۵۰ - ۲۰۲۳ ق . م .
 ۲ - شولکی (Sulgi) ۴۶ سنه ۲۰۲۲ - ۱۹۷۵ ق . م .
 ۳ - امار - سین (Amar - sin) ۹ سنوات ۱۹۷۴ - ۱۹۶۶ ق . م .
 ۴ - شو - سین (Su - Sin) ۸ سنوات ۱۹۶۵ - ۱۹۵۷ ق . م .
 ۵ - ایبی - سین (ibbi - sdn) ۲۴ سنه ۱۹۵۶ - ۱۹۳۲ ق . م .

العصر البابلي القديم

ملوک ایسن

- ۱ - ایشی - ایرا (Isbierra) ۲۳ سنه ۱۹۵۹ - ۱۹۲۷ ق . م .

- ۹ سنوات ۱۹۲۶ - ۱۹۱۷ ق. م.
- ۲۰ سنه ۱۹۱۶ - ۱۸۹۶ ق. م.
- ۱۹ سنه ۱۸۹۵ - ۱۸۷۶ ق. م.
- ۱۰ سنوات ۱۸۷۵ - ۱۸۶۵ ق. م.
- ۲۷ سنه ۱۸۶۴ - ۱۸۳۷ ق. م.
- ۲۰ سنه ۱۸۳۶ - ۱۸۱۶ ق. م.
- ۴ سنوات ۱۸۱۵ - ۱۸۱۱ ق. م.
- ۲۳ سنه ۱۸۰۳ - ۱۷۸۰ ق. م.
- ستان ۱۷۷۹ - ۱۷۷۷ ق. م.
- ۳ سنوات ۱۷۷۶ - ۱۷۷۳ ق. م.
- ۳ سنوات ۱۷۷۲ - ۱۷۶۹ ق. م.
- ۱۰ سنوات ۱۷۶۸ - ۱۷۵۸ ق. م.
- ۲۲ سنه ۱۷۵۷ - ۱۷۳۵ ق. م.
- ۲۰ سنه ۱۹۶۰ - ۱۹۴۰ ق. م.
- ۱۷ سنه ۱۹۳۹ - ۱۹۱۲ ق. م.
- ۳۴ سنه ۱۹۱۱ - ۱۸۷۷ ق. م.
- ۸ سنوات ۱۸۷۶ - ۱۸۶۸ ق. م.
- ۲۶ سنه ۱۸۶۷ - ۱۸۴۱ ق. م.
- ۱۰ سنوات ۱۸۴۰ - ۱۸۳۰ ق. م.
- ۲۸ سنه ۱۸۲۹ - ۱۸۰۱ ق. م.
- ۱۵ سنه ۱۸۰۰ - ۱۷۸۵ ق. م.
- ۵ سنوات ۱۷۸۴ - ۱۷۷۹ ق. م.
- سنه ۱۷۷۸ - ۱۷۷۷ ق. م.
- ۴ سنوات ۷۷۶ - ۱۷۷۲ ق. م.
- سنه واحده ۱۷۷۱ - ۱۷۷۰ ق. م.
- ۱۱ سنه ۱۷۷۰ - ۱۷۵۹ ق. م.

- ۴ - شو - ايليشو (Suilisu)
- ۳ - ايدين داکان (Iddin dagan)
- ۴ - ايشمدا کان (Ismedagan)
- ۵ - لبيت عشتار (Lipitestar)
- ۶ - اور نينورتا (Urninurta)
- ۷ - بورسین (Bursin)
- ۸ - لبيت انليل (Lipitenlil)
- ۹ - انليل باني (Enlilbani)
- ۱۰ - زامبيا (Zambija)
- ۱۱ - ايتريشا (iterpisa)
- ۱۲ - اوردو کوکا (Urdukugga)
- ۱۳ - سين - ماجير (Sin - magir)
- ۱۴ - داميق - ايليشو (Damiq-illisu)
- ملوك لارسا
- ۱ - ناپلانوم (Naplanm)
- ۲ - اميزوم (Emisum)
- ۳ - ساموم (Samum)
- ۴ - زابايا (Zabaja)
- ۵ - گونگونوم (Gungunum)
- ۶ - آبيساره (Abisare)
- ۷ - سومو ايلو (Sumu ilu)
- ۸ - نور ادد (Nur adad)
- ۹ - سين ايدينام (Siniddinam)
- ۱۰ - سين ايدينام (sinerinam)
- ۱۱ - سين ايقيشام (Siniqisam)
- ۱۲ - زيلي ادد (Silli — Adad)
- ۱۳ - واراد سين (Wara dsin)

٥٩ سنة ١٧٥٨ - ١٦٩٩ ق. م .

١٣ سنة ١٨٣٠ - ١٨١٧ ق. م .

٣٥ سنة ١٨١٦ - ١٧٨١ ق. م .

١٣ سنة ١٧٨٠ - ١٧٦٧ ق. م .

١٥ سنة ١٧٦٦ - ١٧٤٩ ق. م .

١٩ سنة ١٧٤٨ - ١٧٢٩ ق. م .

٤٢ سنة ١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م .

٣٧ سنة ١٧٨٥ - ١٦٤٨ ق. م .

٢٧ سنة ١٧٤٧ - ١٦٢٠ ق. م .

٣٦ سنة ١٦١٩ - ١٥٨٣ ق. م .

٢٠ سنة ١٥٨٢ - ١٥٦٢ ق. م .

٣١ سنة ١٥٦١ - ١٥٣٠ ق. م .

١٤ - ريم سين (Rimsin)

ملوك سلالة حمورابي (بابل الاولى)

١ - سومو آبوم (Sumuabum)

٢ - سومو لا ايل (Sumula'el)

٣ - سابي اوم (Sabium)

٤ - آيلسين (Apilsin)

٥ - سين موبلط (Sinmuballit)

٦ - حمورابي (Hammurabi)

٧ - سامسو ايلونا (Samsuiluna)

٨ - آبي ايشوخ (Abi'esuh)

٩ - آميديتانا (Ammiditana)

١٠ - أميصادوقا (Ammisaduqa)

١١ - سامسوديتانا (Samsuditana)

العصر الكشي

١ - بورنابورياس الاول (Burnaburias) حوالي ١٤٦٥ ق. م .

٢ - كاشتلياش الثالث (Kastillias 111) حوالي ١٤٥٥ ق. م .

٣ - اولامبورياس (Ulamburias) حوالي ١٤٥٠ ق. م .

٤ - آكوم الثالث (Agum 111) حوالي ١٤٣٥ ق. م .

٥ - كارا اينداس (Karaindas) حوالي ١٤٢٠ ق. م .

٦ - كاداشمان خاربه الاول (Kadasman - Harbe 1) ٢٤ سنة ١٤١٠ - ١٣٨٦ ق. م .

٧ - كوريكالزو الاول (Kurigalzu 1) حوالي ١٣٨٠ ق. م .

٨ - كاداشمان انليل الاول (Kadasman - er. il 1)

٩ - بورنابورياس الثاني (Burnaburias 11.) ٢١ سنة ١٣٦٧ - ١٣٤٦ ق. م .

١٠ - كاداشمان خاربه الثاني (Kadasman - hrabe 11.)

١١ - كوريكالزو الثاني (Kurigalzu 11.) ٢٢ سنة ١٣٤٣ - ١٣٢١ ق. م .

١٢ - نازي ماروتاش الثاني (Nazi - Maruttas 11.) ٢٥ سنة ١٣٢٠ - ١٢٩٥ ق. م .

١٣ - كاداشمان توركو (Kadasman Turgu) ١٦ سنة ١٢٩٤ - ١٢٧٨ ق. م .

- ١٤ - كاداشمان انليل الثاني (Kadasman - Enlil 11) ٦ سنوات ١٢٧٧ - ١٢٧١ ق. م .
- ١٥ - كودور انليل (Kudur- Enlil) ٧ سنوات ١٢٧٠ - ١٢٦٣ ق. م .
- ١٦ - شاكاركتي - شورياش (Sagarakti - Surias) ١٢ سنة ١٢٦٢ - ١٢٥٠ ق. م .
- ١٧ - كاشتلياش الرابع (Kastilias iv.) ٧ سنوات ١٢٤٩ - ١٢٤٢ ق. م .
- ١٨ - انليل نادن شوم (Enlil-nadin-sum) ٣ سنوات ١٢٤١ - ١٢٣٨ ق. م .
- ١٩ - كاداشمان خاربه الثالث (Kadasman- Harbe 111) ٣ سنوات ١٢٤١ - ١٢٣٨ ق .
- ٢٠ - ادد شوم ايدينا (Adad—sum-iddina) ٥ سنوات ١٢٣٧ - ١٢٣٢ ق. م .
- ٢١ - ادد شوم ناصر (Adad-Sum-Nasir) ١٩ سنة ١٢٢١ - ١١٩٢ ق. م .
- ٢٢ - مليشيوخو (مليشباك) (Melisihu/Melisipak) ١٤ سنة ١١٩١ - ١١٧٧ ق. م .
- العصر الآشوري القديم
- ١ - ايلوشوما (ilusuma) حوالي ١٨٦٠ ق. م .
- ٢ - ايريشوم الاول (Irisum 1.) حوالي ١٨٣٠ ق. م .
- ٣ - ايكونوم (Ikunum) حوالي ١٧٩٠ ق. م .
- ٤ - سرجون الاول (Sarrukin 1.) حوالي ١٧٨٥ ق. م .
- ٥ - بوزور آشور الثاني (Puzur-Assur 11) حوالي ١٧٧٥ ق. م .
- ٦ - نرام سن (Naram - Sin) حوالي ١٧٦٥ ق. م .
- ٧ - ايريشوم الثاني (Irisum 11.) حوالي ١٧٥٠ ق. م .
- ٨ - شمشي ادد الاول (Samsi - Adad1.) ٣٢ سنة ١٧٤٩ - ١٧١٧ ق. م .
- ٩ - اشمه داکان الاول (Isme - Dagan 1.) ٣٩ سنة ١٧١٦ - ١٦٧٧ ق. م .
- ١٠ - آشور دوكول (Assur- Dugul) ٥ سنوات ١٦٧٦ - ١٦٧١ ق. م .
- ١١ - بلباني (Belbani) ٩ سنوات ١٦٦٩ - ١٦٦٠ ق. م .
- ١٢ - ليبي (Libai) ١٦ سنة ١٦٥٩ - ١٦٤٣ ق. م .
- ١٣ - شرما ادد الاول (Sarma- Adad1.) ١١ سنة ١٦٤٢ - ١٦٣١ ق. م .
- ١٤ - لي تارسن (Li- Tar- sin) ١١ سنة ١٦٣٠ - ١٦١٩ ق. م .
- ١٥ - بازي (Bazi) ٢٧ سنة ١٦١٨ - ١٥٩١ ق. م .
- ١٦ - لولاي (Lulai) ٥ سنوات ١٥٩٠ - ١٥٨٥ ق. م .

- ١٧ - شونينوا (Su- Ninua) ٣ سنوات ١٥٨٤ - ١٥٧١ ق.م.
- ١٨ - شارما ادد الثاني (Sarma- Adad 11.) ٢ سنتان ١٥٧٠ - ١٥٦٨ ق.م.
- ١٩ - ايريشوم الثالث (Irisum 111.) ١٢ سنة ١٥٦٧ - ١٥٥٥ ق.م.
- ٢٠ - شمشي ادد الثاني (Samsi- Adad 11.) ٥ سنوات ١٥٥٤ - ١٥٤٩ ق.م.
- ٢١ - اشمدا كان الثاني (Isme - Dagan 11.) ١٣ سنة ١٥٤٨ - ١٥٣٣ ق.م.
- ٢١ - شمشي ادد الثالث (Samsi Adad 111.) ١٥ سنة ١٥٣٢ - ١٥١٧ ق.م.
- ٢٣ - آشور نيراري الاول (Assur - nirari 1.) ٢٥ سنة ١٥١٦ - ١٤٩١ ق.م.
- ٢٤ - بوزور آشور الثالث (Puzur- Assur 111.) ١٣ سنة ١٤٩٠ - ١٤٧٧ ق.م.
- ٢٥ - انليل ناصر الاول (Enlilnasir 1.) ١٢ سنة ١٤٧٦ - ١٤٦٤ ق.م.
- ٢٦ - نور ايلي (Narili) ١١ سنة ١٤٦٣ - ١٤٥٢ ق.م.
- ٢٧ - آشور شادوني (Assursaduni) (١٤٥١) ق.م.
- ٢٨ - آشور رابي الاول (Assurrabi 1.) ١٩ سنة ١٤٥٠ - ١٤٣١ ق.م.
- ٢٩ - آشور نادين آخي الاول (Assur- nadin-ahi 1.)
- ٣٠ - انليل ناصر الثاني (Enlilnasir 11.) ٥ سنوات ١٤٣٠ - ١٤٢٥ ق.م.
- ٣١ - آشور نيراري الثاني (assurnirari 11) ٦ سنوات ١٤٢٤ - ١٤١٨ ق.م.
- ٣٢ - آشور بنيشيشو (Assurbenissu) ٨ سنوات ١٤١٧ - ١٤٠٩ ق.م.
- ٣٣ - آشور ديميشيشو (Assurrimnisersu) ٧ سنوات ١٤٠٨ - ١٤٠١ ق.م.
- ٣٤ - آشور نادين آخي الثاني (Assur- nadin-ahi, 11.) ٩ سنوات ١٤٠٠ - ١٣٩١ ق.م.
- ٣٥ - ايريا ادد الاول (Iriba- Adad 1.)

العصر الآشوري الوسيط

- ١ - آشور اوبالط (Assur- Uballit 1.)
- ٢ - انليل نراري (Enlilnarari)
- ٣ - آريكدن ايلو (Arikdenilu)
- ٤ - ادد نيراري الاول (Adad- nirari 1.)
- ٥ - شلمنصر الاول (Salmanassar 1.)
- ٦ - توكولتي نينورتا الاول (Tukulti - Ninurta 1.)
- ٣٥ سنة ١٣٦٣ - ١٣٢٨ ق.م.
- ٩ سنوات ١٣٢٧ - ١٣١٨ ق.م.
- ١١ سنة ١٣١٧ - ١٣٠٦ ق.م.
- ٣١ سنة ١٣٠٥ - ١٢٧٤ ق.م.
- ٢٩ سنة ١٢٧٣ - ١٢٤٤ ق.م.
- ٣٦ سنة ١٢٤٣ - ١٢٠٧ ق.م.

- ١٤ - كاداشمان انليل الثاني (Kadasman - Enlil 11.) ٦ سنوات ١٢٧٧ - ١٢٧١ ق م .
 - ١٥ - كودور انليل (Kudur- Enlil) ٧ سنوات ١٢٧٠ - ١٢٦٣ ق م .
 - ١٦ - شاكاركتي - شورياش (Sagarakti - Surias) ١٢ سنة ١٢٦٢ - ١٢٥٠ ق م .
 - ١٧ - كاشتلياش الرابع (Kastilias iv.) ٧ سنوات ١٢٤٩ - ١٢٤٢ ق م .
 - ١٨ - انليل نادن شوم (Enlil-nadin-sum) ٣ سنوات ١٢٤١ - ١٢٣٨ ق م .
 - ١٩ - كاداشمان خاربه الثالث (Kadasman- Harbe 111.) ٣ سنوات ١٢٤١ - ١٢٣٨ ق م .
 - ٢٠ - ادد شوم ايدينا (Adad—sum-iddina) ٥ سنوات ١٢٣٧ - ١٢٣٢ ق م .
 - ٢١ - ادد شوم ناصر (Adad-Sum-Nasir) ١٩ سنة ١٢٢١ - ١١٩٢ ق م .
 - ٢٢ - مليشيوخو (مليشباك) (Melisihu/Melisipak) ١٤ سنة ١١٩١ - ١١٧٧ ق م .
- العصر الآشوري القديم
- ١ - ايلوشوما (ilusuma) حوالي ١٨٦٠ ق م .
 - ٢ - ايريشوم الاول (Irisum 1.) حوالي ١٨٣٠ ق م .
 - ٣ - ايكونوم (Ikunum) حوالي ١٧٩٠ ق م .
 - ٤ - سرجون الاول (Sarrukin 1.) حوالي ١٧٨٥ ق م .
 - ٥ - بوزور آشور الثاني (Puzur-Assur 11.) حوالي ١٧٧٥ ق م .
 - ٦ - نرام سن (Naram - Sin) حوالي ١٧٦٥ ق م .
 - ٧ - ايريشوم الثاني (Irisum 11.) حوالي ١٧٥٠ ق م .
 - ٨ - شمشي ادد الاول (Samsi - Adad1.) ٣٢ سنة ١٧٤٩ - ١٧١٧ ق م .
 - ٩ - اشمه داکان الاول (Isme - Dagan 1.) ٣٩ سنة ١٧١٦ - ١٦٧٧ ق م .
 - ١٠ - آشور دوکول (Assur- Dugul) ٥ سنوات ١٦٧٦ - ١٦٧١ ق م .
 - ١١ - بلباني (Belbani) ٩ سنوات ١٦٦٩ - ١٦٦٠ ق م .
 - ١٢ - ليبياي (Libai) ١٦ سنة ١٦٥٩ - ١٦٤٣ ق م .
 - ١٣ - شرما ادد الاول (Sarma- Adad1.) ١١ سنة ١٦٤٢ - ١٦٣١ ق م .
 - ١٤ - لي تارسن (Li- Tar- sin) ١١ سنة ١٦٣٠ - ١٦١٩ ق م .
 - ١٥ - بازي (Bazi) ٢٧ سنة ١٦١٨ - ١٥٩١ ق م .
 - ١٦ - لولاي (Lulai) ٥ سنوات ١٥٩٠ - ١٥٨٥ ق م .

- ٢٧ سنة ٨٠٩ - ٧٨٢ ق.م.
- ١٩ سنة ٧٨١ - ٧٧٢ ق.م.
- ١٧ سنة ٧٧١ - ٧٥٤ ق.م.
- ٧ سنوات ٧٥٣ - ٧٤٦ ق.م.
- ١٨ سنة ٧٤٥ - ٧٢٧ ق.م.
- ٤ سنوات ٧٢٦ - ٧٢٢ ق.م.
- ١٦ سنة ٧٢١ - ٧٠٥ ق.م.
- ٢٣ سنة ٧٠٤ - ٦٨١ ق.م.
- ١١ سنة ٦٨٠ - ٦٦٩ ق.م.
- ٤٢ سنة ٦٦٨ - ٦٢٦ ق.م.
- ٤ سنوات ٦٢٥ - ٦٢١ ق.م.
- ٨ سنوات ٦٢٠ - ٦١٢ ق.م.
- ٥ سنوات ٦١١ - ٦٠٦ ق.م.

- ٢٠ سنة ٦٢٥ - ٦٠٥ ق.م.
- ٤٢ سنة ٦٠٤ - ٥٦٢ ق.م.
- سنة واحدة ٥٦١ - ٥٦٠ ق.م.
- ٣ سنوات ٥٥٩ - ٥٥٦ ق.م.
- (٥٥٦) ق.م.
- ١٧ سنة ٥٥٥ - ٥٣٨ ق.م.

نهاية الحكم البابلي

- ١٠ - ادد نيراري الثالث (Adad nirari 111.)
- ١١ - شلمنصر الرابع (Salmanassar 1v.)
- ١٢ - آشوردان الثالث (Assur dan 111.)
- ١٣ - آشور نيراري الخامس (Assurnirari v.)
- ١٤ - تيكلتا تيليسر الثالث (Tiglat plesar 111.)
- ١٥ - شلمنصر الخامس (salmanassar v)
- ١٦ - سرجون الثاني (Sargan/Sarrukin 11.)
- ١٧ - سنحاريب (شة افخلا)
- ١٨ - اسرحدون (Asarhaddon)
- ١٩ - آشور بانيبال (Assurbanipal)
- ٢٠ - آشور اتيل ايلاني (Assur-etil-ilani)
- ٢١ - سن شاريشكون (Sinsariskun)
- ٢٢ - آشور اوبالط الثاني (Assur-uballit 11.)
- نهاية الامبراطورية الآشورية
- العصر البابلي الاخير
- ١ - نابوبولاصر (Nabupolassar)
- ٢ - نبوخذ نصر الثاني (Nebukadnezar)
- ٣ - اويل مردوخ (Awil- Marduk)
- ٤ - نركال شاراوसर (Nergal- sar usur)
- ٥ - لاباشي مردوك (Labasi- Marduk)
- ٦ - نابونيد (Nabonid)

الحكم الاجنبي
العصر الاخميني
العصر السلوقي

٣ سنوات ١٢٠٦ - ١٢٠٣ ق .
 ١٥ سنة ١٢٠٢ - ١١٩٧ ق . م
 ٤ سنوات ١١٩٦ - ١١٩٢ ق .
 ١٢ سنة ١١٩١ - ١١٧٩ ق . م
 ٤٥ سنة ١١٧٨ - ١١٣٣ ق . م

(١١٣٢) ق . م .

(١١٣١) ق . م .

١٧ سنة ١١٣٠ - ١١١٣ ق . م
 ٣٨ سنة ١١١٢ - ١٠٧٤ ق . م
 ١ سنة ١٠٧٣ - ١٠٧٤ ق . م
 ١٧ سنة ١٠٧١ - ١٠٥٤ ق . م
 سنة واحدة ١٠٥٣ - ١٠٥٢ ق
 ٣ سنوات ١٠٥١ - ١٠٤٨ ق . م
 ١٨ سنة ١٠٤٧ - ١٠٢٩ ق . م
 ١١ سنة ١٠٢٨ - ١٠١٧ ق . م
 ٥ سنوات ١٠١٦ - ١٠١١ ق .

٤٠ سنة ١٠١٠ - ٩٧٠ ق . م
 ٤ سنوات ٩٦٩ - ٩٦٥ ق . م
 ٣١ سنة ٩٦٤ - ٩٣٣ ق . م
 ٢٢ سنة ٩٣٢ - ٩١٠ ق . م
 ٢٠ سنة ٩٠٩ - ٨٨٩ ق . م
 ٤ سنوات ٨٨٨ - ٨٨٤ ق . م
 ٢٤ سنة ٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م
 ٣٤ سنة ٨٥٨ - ٨٢٤ ق . م
 ١٣ سنة ٨٢٣ - ٨١٠ ق . م

٧ - آشور نادين ابلي (Assur - nadin - apli)
 ٨ - آشور نيراري الثالث (Assur - nirari 111.)
 ٩ - انليل كودور اوصر (Enlil - Kudur - usur)
 ١٠ .. نينورتا ابال - اكور (Ninurta - apal-ekur)
 ١١ - آشوردان الاول (Assurdan 1.)

١٢ - نينورتا توكulti آشور (Ninurta-tukulti-Assur)

١٣ - موتاكيل نوسكو (Mutakkil- Nusku)

١٤ - آشور رش ايشي (Assur-res- isi)

١٥ - تيكلا تبيلصر الاول (Tiglatpilesar 1.)

١٦ - اشاريد ابال اكور (Asarid- apal- ekur)

١٧ - آشور بيل كالا (Assur- bel-kala)

١٨ - ايريا ادد الثاني (ireba- Adad 11.)

١٩ - شمشي ادد الرابع (samsi- Adad 1v.)

٢٠ - آشور ناصر بال الاول (assur- nasir-pal 1.)

٢١ - شلمنصر الثاني (Salmanassar 11.)

٢٢ - آشور نيراري الرابع (Assur — nirari 1v.)

العصر الآشوري الحديث

١ - آشور رابي الثاني (Assur-rabi 11.)

٢ - آشور رش ايشي الثاني (Assur-res-isi 11.)

٣ - تيكلا تبيلصر الثاني (tiglatpilesar 11.)

٤ - آشوردان الثاني (Assurdan 11.)

٥ - ادد نيراري الثاني (Adad nirari 11.)

٦ - توكulti نينورتا الثاني (Tukulti- Ninurta 11.)

٧ - آشور ناصر بال الثاني (Assur- nasir- pal 11.)

٨ - شلمنصر الثالث (Salmanassar 111.)

٩ - شمشي ادد الخامس (Samsi - Adad. v)

العصر الفرثي
العصر الساساني

العصر الاسلامي
(بدايته في العراق في ٦٣٧ ميلادية) .

ملحق رقم (٢)
فهرس لبعض المدن والمواقع الاثرية

الموقع الجغرافي	الاسم الحديث	الاسم القديم
٥٠ كيلو متراً الى الجنوب من مدينة بغداد	تل ابراهيم	كوثا
٢٦ كيلو متراً الى الجنوب الغربي من بغداد .	ابو حبه	سپار
٤٠ كيلو متراً الى الغرب من مدينة الناصرية .	ابو شهرين	اريدو
١٥ ميلاً شمال شرقي تل اسمر .	تل اجرب	
كز محافظة اربيل .	اربيل اربا ايلوم	
٥٠ ميلاً شمال شرقي بغداد .	تل اسمر	اشنونا
٥ كيلو متراً الى الشرق من سور نينوى الخارجي .	الاريجيه	
٣ اميال جنوب شرقي خفاجي .	اشجالي	دور ريموش ؟
٣٧ كيلو متراً عن الديوانية و٣٥ كيلو متر عن عفك .	ايشان بحريات	ايسن
٩٥ كيلو متراً جنوب بغداد .	بابل	باب ايلو
١٠ كيلو مترات الى الجنوب من بابل الاثرية .	برص غرود	بور سيبا
٦٠ كيلو متراً الى الغرب من مدينة الناصرية .	بسمايه	ادب
قرب الموصل .	تل بلا	
١٥ كيلو متراً عن غرود .	بلوات	ايمكوراليل
٣٠ كيلو متراً الى الشرق من مدينة الشطره	تلو	غيرسو
بغداد الجديدة	تل حرمل	شادوبوم
٢٢ ميلاً جنوب الموصل	تل حسونه	
١٥ كيلومتراً الى الشرق من بابل الاثرية	تل الاحيمر كيش	
١٢ كيلومتراً الى الجنوب من تلغفر	تل الرماح	
٧ اميال شرقي بغداد	خفاجي	
١٨ كيلو متراً شرقي نينوى	خور سباد	دور شاروكين
١٥ ميلاً شمال شرقي كيش	جمدة نصر	

١٠ كيلو مترات غربي نهر الغراف والرفاعي	اوَمَا	جوخه
١٢٠ كيلو متراً عن بغداد	سوموروم	سامراء
	سومارتا	
٢٠ كيلو متراً الى الجنوب الشرقي من الوركاء	لارسا	سنكره
٥٠ ميلاً جنوب بغداد		العقير
٦٤ كيلو متراً جنوب شرقي الديوانية	شوروباك	فاره
٥ كيلو مترات الى الجنوب من قضاء الشرقاط .	اشور	قلعة الشرقاط
(محافظة نينوى)		
١٥ ميلاً شمال شرقي الموصل		تبه كروه
٧ كيلو متراً من عفك	نيدير	نفهر
٣٧ كيلو متراً الى الجنوب الشرقي من الموصل	كالخو ، كالح	نرود
الجانب الشرقي من مدينة الموصل وعلى بعد	نينوى	نينوى
كيلو متر واحد الى الشرق من نهر دجلة		
١٥ كيلو متراً الى الجنوب الغربي من مدينة	اور	المقير
الناصرية مركز محافظة ذي قار		
٣٠ كيلو متراً الى الشرق من الشطرة	لگش	الهبه
٦٠ كيلو متراً من السماوة مركز محافظة	اوروك	الوركاء
المثنى و١٥ كيلو متراً الى الشرق		
من ناحية الخضر		

مختصرات المصادر

Abbreviations

AJSL - American Journal of Semitic Languages and Literatures.

ANOR - Analecta Orientalia.

AT - R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelief.

ATU - A. Falkenstein, Archaische Texte aus Uruk.

BASOR - Bulletin of the American School of Oriental Research.

HLS - W. Stauder, Die Harfen Und Leiern der Sumerer.

HLV - W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit.

JNES - Journal of Near Eastern Studies.

MAO - M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients.

MGG - Die Musik in Geschichte and Gegenwart.

MS - F. W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians.

MSBA - W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier and Assyrier.

MSK - H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur.

RA - Revue d'Assyriologie et d'archéologie Orientale.

SAHG - Falkenstein und von Soden, Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete.

UE - Ur Excavations.

TW - ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka

ZA - Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie.

ZDMG - Zeitschrift der Deutschen Morgen-landischen Gesellschaft.

ZFMW - Zeitschrift für Musikwissenschaft.

٢ - المصادر الاجنبية

1. Aign, B., 1963

Die Geschichte der Musikinstrumente des agaischen Raumes bis um 700 vor christus, phil. Diss.
Frankfort am Main 1963.

2. Andre, W. 1939

Gravierte tridacna- Muscheln aus Assur, in: Zeitschrift fur Assyriologie, N.F.11 (45), pp.88-98.

3. Barnett, R.D.1969.

New Facts About musical Instruments from Ur, in: Iraq 31,2pp.96- 103.

4. Bayer, B.1963

The Material Relics of Music in ancient Palestine and its Environs

5. Behn, F. 1981/19

Die Laute im Altertum und fruhen Mittelalter, in: Zeitschrift fur Musik- wissenschaft 1,1981/19,pp. 18-
107.

6. — 1954

Musikleben im Altartum und fruhen Mittelalter.

7. Biggs, R. D. 1968

The Sumerian Harp, in: The American Harp Journal 1,3,pp.6—12.

8. Blades, J. 1970

Percussion Instruments and their History.

9. Bragard/de Hen 1968

Musikinstrumente aus zwei Jahr tausenden.

10. Couar and kilmer 1980

The Lute in ancient Mesopotamia, in. Music and Civilization (The British Museum Year book
4,pp.13—23.

11.— 1983

Artikel (Laute) in: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archaeologie, Bd.6, siebente/
achte Lieferung, pp. 512-517.

فهرست المصادر

Bibliography

لقد اثبتنا هنا الكتب والمقالات المهمة في المواضيع الموسيقية اما المصادر المتعلقة بالتنقييات والمواضيع الاخرى فقد اوردناها في الهوامش .

١ - المصادر العربية

- ١ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، الطبعة الاولى، بيروت ١٩٧٠ .
- ٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية، منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية سلسلة الكتب الفنية (٢٩) بغداد ١٩٧٥ ، صدر بمناسبة انعقاد المؤتمر الرابع للمجتمع العربي للموسيقى في بغداد - شباط ١٩٧٥ .
- ٣ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في معرض المجمع العربي للموسيقى، بغداد ١٩٨٢ .
- ٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، «دراسة آثارية مقارنة لتاريخ الآلات الموسيقية في مصر والعراق القديم»، في مجلة سومر المجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧ ص ٩- ١٧ .
- ٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، «الحضارة الموسيقية لبلاد ما بين النهرين»، في مجلة آفاق عربية العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٨١، ص ٣٠- ٤١ .
- ٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، «النظرية الموسيقية تبدأ من العراق القديم»، في مجلة آفاق عربية العدد ١٠ حزيران ١٩٨٣، ص ٦٢- ٧٣ .
- ٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، «دور بلاد ما بين النهرين في صناعة الآلات الموسيقية»، في مجلة آفاق عربية العدد ٩ ايار ١٩٨٤، ص ٩٤- ١٠١ .
- ٨ - الدكتور صبحي انور رشيد، «الطنبوره في الخليج العربي»، في مجلة آفاق عربية، العدد ٨ آب ١٩٨٥، ص ٩٠- ٩٦ .
- ٩ - الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية، اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى، صدر بمناسبة انعقاد مؤتمر بغداد الدولي للموسيقى تشرين الثاني ١٩٧٥، دار الحرية للطباعة - بغداد ١٩٧٧ .

٢ - المصادر الاجنبية

1. Aign, B., 1963

Die Geschichte der Musikinstrumente des agaischen Raumes bis um 700 vor christus, phil. Diss.

Frankfort am Main 1963.

2. Andre, W. 1939

Gravierte tridacna- Muscheln aus Assur, in: Zeitschrift fur Assyriologie, N.F.11 (45), pp.88-98.

3. Barnett, R.D.1969.

New Facts About musical Instruments from Ur, in: Iraq 31,2pp.96- 103.

4. Bayer, B.1963

The Material Relics of Music in ancient Palestine and its Environs

5. Behn, F. 1981/19

Die Laute im Altertum und fruhen Mittelalter, in: Zeitschrift fur Musik- wissenschaft 1,1981/19,pp. 18-

107.

6. — 1954

Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalter.

7. Biggs, R. D. 1968

The Sumerian Harp, in: The American Harp Journal 1,3,pp.6—12.

8. Blades, J. 1970

Percussion Instruments and their History.

9. Bragard/de Hen 1968

Musikinstrumente aus zwei Jahr tausenden.

10. Couar and kilmer 1980

The Lute in ancient Mesopotamia, in. Music and Civilization (The British Museum Year book 4,pp.13—23.

11.— 1983

Artikel (Laute) in: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archaeologie, Bd.6, siebente/ achte Lieferung, pp. 512-517.

22. - 1970 D

Reponse a D. Wulstan a propos de la theorie babylonienne, in: Revue de Musicologie 56, pp. 129.

23. - 1975

Les problemes de la notation hurrite. Dechiffrement de la plus ancienne notation musicale, in: Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale 69, pp.156-173.

24. - 1976

Meso potamie, in: Bordas (Hrsg.), Science de la musique, Bd. 2, pp.597- 601.

25. - 1977

Dechiffrement de la musique babylonienne (Accademia nazionale dei Lincei, Quaderno, Ram.

26. - 1981

Music in the ancient Mesopotamia and Egypt, in: World Archaeology, 12pp. 287-297.

27. Ellermeyer, F. 1970

Beitrage zur Fruhgeschichte altorientalischer Saiteninstrumente, in: Archaeologie und Altes Testament, Festschrift fur Kurt Galling zum 8. Januar 1970, hrsg. von A. Kutsch, pp. 75-90.

28. Engel, C. 1864

The Music of the most Ancient Nations, London 1864.

29. Farmer, H. G. 1953

The musical Instruments of the Sumerians and Assyrians, in: Oriental Studies. Musical, London 1953, p.15 ff.

30. — 1960

The Music of ancient Mesopotamia, in: the New Oxford History of Music, Bd.1, London 1960, pp. 228-254.

31. - Fleischhauer, G. 1964

Etrur und Rom (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 11, Lfg.5), Leipzig 1964.

32. Fallet and Nuber, 1954

Zur altorientalischen Musik, in: Biblica 35,2,1954, p. 232.

33. Galpin, F.W. 1929

22. - 1970 b

Reponse a D. Wulstan a propos de la theorie babylonienne, in: Revue de Musicologie 56, pp. 129.

23. - 1975

Les problemes de la notation hurrite. Dechiffrement de la plus ancienne notation musicale, in: Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale 69, pp.156-173.

24. - 1976

Meso potamie, in: Bordas (Hrsg.), Science de la musique, Bd. 2, pp.597- 601.

25. - 1977

Dechiffrement de la musique babylonienne (Accademia nazionale dei Lincei, Quaderno, Ram.

26. - 1981

Music in the ancient Mesopotamia and Egypt, in: World Archaeology, 12pp. 287-297.

27. Ellermeier, F. 1970

Beitrage zur Fruhgeschichte altorientalischer Saiteninstru mente, in: Archaeologie und Altes testy ament, Festschrift fur Kurt Galling zum 8. Jauvar 1970, hrsg. von A. Kutsch, pp. 75-90.

28. Engel, C. 1864

The Music of the most Ancient Nations, London 1864.

29. Farmer, H. G. 1953

The musical Instruments of the Sumerians and Assyrians, in: Oriental Studies. Musical, London 1953, p.15 ff.

30. — 1960

The Music of ancient Mesopotamia, in: the New Oxford History of Music, Bd.1, London 1960, pp. 228-254.

31. - Fleischhauer, G. 1964

Etrur und Rom (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 11, Lfg.5), leipzig 1964.

32. Fallet and Nober, 1954

Zur altorientalischen Musik, in: Biblica 35,2,1954, p. 232.

33. Galpin, F.W. 1929

The Sumerian Harp of Ur, in: *Music and Letters* 10,2, 1926, pp. 108- 123.

34. - 1955

The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians,
(1 Cambridge 1937), Strasbourg 1955.

35. Günter back, H.G. 1970

Musical Notation in Ugarit, in: *Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale* 64,1,1970,pp.45-52.

36. - Gurney, O.R. 1968

An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp, in: *Iraq* 30, 1968, pp. 229-233.

37. Hartmann, H. 1960

Die Musik der sumerischen Kultur, phil. Diss. Frankfurt am Main 1960.

38. Hickmann, H. 1950

Les Luths aux frettes du Nouvel Empire, in; *Annales du Service des Antiquites de l'Egypte* 52, 1952.

39. - 1956

Artikel a (Harfe), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.5, Kassel/Basel 1956, sp. 1507ff.

40. - 1960 a

Artikel (Laute), in: *Die Musik in geschichte und Gegenwart*, Bd.8, kassel/ basel 1960, sp. 345 ff.

41. - 1960 b

Artikel (Leier), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel /Basel 1960, sp. 517 ff.

42. - 1961 a

Agypten (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 11, Lfg.1), Leipzig 1961.

43. 1961 b

Vorderasien Und Agypten in. musikalischen Austausch, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, 1961,2

44. Hornbasteel and Sachs, 1914

Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 46, 1914, pp. 553—590.

45. - Husmann, H. 1961

Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur, Berlin 1961.

46. Kilmer, A. D. 1960

Two new Lists of Key Numbers for mathematical Operations, in: *Orientalia* 29, 1960, pp. 273-308.

47. - 1965

The Strings of musical Instruments. Their names, numbers, and strings, in: *Studies in HANOR OF Benno Landsberger* (Publications of the Oriental Institute of the University of Chicago, Assyriological Studies 16), Chicago 1956, pp. 261-268.

48. - 1971

The Discovery of an ancient Mesopotamian Theory of Music, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 115, 1971, pp. 131-149.

49. - 1947

The Cult Song with Music From ancient Ugarit. Another interpretation, in: *Revue d'Assyriologie et d'Archeologie Orientale* 68, 1974, pp. 69-82.

50. - Croker and Brown. 1976

Sounds from Silence. Recent discoveries in ancient Near Eastern music, Berkeley 1976.

51. Kummel, H.M. 1970

Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in: *Orientalia* 39, 1970, pp. 252-263.

52. Landsberger, B. 1933

Die angeblische babylonische nater-schrift, in: *Aus fünf Jahrtausenden morgenlandischen Kultur. Festschrift Mas Freiherr von Oppenheim zum 70. Geburtstage* (Archiv Fur Orient forschung, Beiand 1), Berlin 1933, pp. 170-178.

53. Langdon, S. 1919

Sumerian Liturgies and Psalms (Pennsylvania University Museum, Publications of the Babylonian Section 10,4), Philadelphia 1919.

54. - 1921

Babylorian and Hebrew musical Terms, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 1921, pp. 170-191

.55. Laroche, E., 1968

Do Cuments en Langue hourrite Provenant de Ras Shamra.11. textes hourrites en cuneiformes syllabiques, in: Ugaritica 5, 1968, pp. 462-496.

56. - ,1973

Etudes hourrites. Notation musicale, in: Revue de Musicologie 67, 1973, pp. 124-129.

57. Lavignac, A., 1924

Encyclopedie de la musique.1. Partie: Antiquite-moyen age, paris 1924.

58. Lutz, H.F., 1931

A Larsa Plaque, in: University of California Publications in Semitic Philology 9,10,1931,p.401 ff.

59. Manniche, L., 1975

Ancient Egyptian musical instruments (Munchnener Agyptologische Studien 34) Munchen, Berlin 1975.

60. wacel Dubais, C., 1936

A propos de scenes de musique et de danse, in: Revue des arts asiatiques 10, 1936, pp. 110-112.

61. Meyer, E. H., 1977

Mesopotamien, in: Geschichte der Musik, Bd.1, Leipzig 1977,p. 125 ff.

62. Mitchell, T.c., 1980

An Assyrian stringed Instrument, in: Music and civilisation (The British Museum Year book 4), London 1980, pp. 33-42.

63. Parrot, A., 1961

Assur. Die Mesopotamische Kunst vom 13. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Gro Ben (Universum der Kunst), Munchen 1961

64. Polin, C., 1954

Music of the ancient Near East, New York 1954.

65. Porada, E., 1956

A Lyre Player From Tarsus and his Relations, in: S. S. Weinberg, The Aegean and the Near East,

Studies presented to Hetty Goldmann, New York 1956, pp. 185-211.

66. - 1980

A Cylinder Seal showing a Harpist, in: Music and civilisation (The British Museum Year book 4), London 1980, pp. 29-31.

67. Rashid, Subhi Anwar 1967 a

Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung für die mesopotamische Musikgeschichte, in: Sumer 23, 1967, pp. 144-146

68. - 1967 b

Buchbesprechung zu W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in Babylonischer und Assyrischer Zeit, Frankfurt am Main 1961, in: Berliner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 7, 1967, pp. 355-356.

69. - 1970

Das Auftreten der Laute und die Bergvalker Vorderasiens, in: Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. 2. Teil: Fachwissenschaftliche Beiträge, Berlin 1970, pp. 207-219.

70 - 1971 a

Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Bechen, in: Zeitschrift für Assyriologie, N.F. 27(61,1), 1971 pp. 89-105.

71. - 1971 b

Buchbesprechung — zu J. Rimmer, Ancient musical Instruments of western Asia in the Department of western Asiatic Antiquities, The British Museum, 1969, in: Zeitschrift für Assyriologie, N.F. 27(61,1), 1971, pp. 179-184.

72. - 1973

Umdatierung einiger terrakottareliefs mit Lauten darstellung, in: Bagdader Mitteilungen 6, 1973, pp. 84-97.

73. Reese, G., 1940

Music in the Middle Ages. New York 1940.

86. - 1943

The Rise of Music in the ancient World. East and West, New York 1943.

87.-1968

Die Musik der Aelter Welt in Ost und West, Aufstieg und Entwicklung, hrsg. Von J.Eisner unter Mitarbeit von G. Schonfelder, Berlin 1968.

88. Spycket, A. 1972

La Musique Instruen mesopotawienne, in: Jaurnal des Savants, publie par l'institut de France. Academie des inscriptions et Belles-Lettres, 1972,pp.153-209.

89. - 1981

Musique sumero-babylonienne et archeologie, in: Universalia 1981, pp.433-435.

90. Stauder, W., 1957

Die Harfen und Leiern der Sumerer, Frankfurt am
ain 1957.

91. - 1961 a

Die Harfen und Leiern vorderasiens in baby lonischer und assyrischer Zeit, Frankurt am Main 1961.

92. - 1961 b

Zur Fruhgeschichte der Laute, in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage, Tutzing 1961, pp. 15)25.

93. - 1963

Artidel (Schlaginstrumente (Antike)), in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1778ff.

94. - 1965

Artikel Sumerisch- Babylonische Musik In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 1737 ff.

95. - 1966

Artikel Trommel und Pauke (Mittelalter), in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, BD.s13,Kassel, 1966, Sp. 740 ff.

86. - 1943

The Rise of Music in the ancient World. East and West, New York 1943.

87.-1968

Die Musik der Aelter Welt in Ost und West, Aufstieg und Entwicklung, hrsg. Von J.Eisner unter Mitarbeit von G. Schonfelder, Berlin 1968.

88. Spycket, A. 1972

La Musique Instruen mesopotawienne, in: Jaurnal des Savants, publie par l'institut de France. Academie des inscriptions et Belles-Lettres, 1972,pp.153-209.

89. - 1981

Musique sumero-babylonienne et archeologie, in: Universalia 1981, pp.433-435.

90. Stauder, W., 1957

Die Harfen und Leiern der Sumerer, Frankfurt am
ain 1957.

91. - 1961 a

Die Harfen und Leiern vorderasiens in baby lonischer und assyrischer Zeit, Frankurt am Main 1961.

92. - 1961 b

Zur Fruhgeschichte der Laute, in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage, Tutzing 1961, pp. 15)25.

93. - 1963

Artidel (Schlaginstrumente (Antike)), in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1778ff.

94. - 1965

Artikel Sumerisch- Babylonische Musik in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart, Bd. 12, Kassel 1965, Sp. 1737 ff.

95. - 1966

Artikel Trommel und Pauke (Mittelalter), in: Die Musik in Geschichte und Gegen wart, BD.s13,Kassel, 1966, Sp. 740 ff.

74. Rimmer, J., 1969

Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London 1969.

75. Rutten, M., 1935

Scenes de musique et de danse. Musee du Louvre, Antiquites Orientale, in: Revue des arts asiatiques 9, 1935, pp. 218-224.

76. Sachs, C., 1921

Die Musikinstrumente des alten Agypten, Berlin 1921.

77. - 1924 a

Musik des Altertums (Jedermanns Bucherei), Breslau 1924.

78. 1924 b

Die Entzifferung einer baby lonischen Natenschrift, in: Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften 18, 1924, pp. 120-123.

79. - 1924/25

Ein babylonischer Hymnus, in: Archiv Fur Musikwissenschaft 7, 1924/25, pp.1-22.

80. - 1928 a

Die Musik der Antike (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Buchen), Wildpark-potsdam 1928.

81. - 1928 b

Geist und werden der Musikinstrumente, Berlin 1928.

82. - 1929

Zweikdange im Altertum, in: Festschrift fur johannes wolf, Berlin 1929, p.188ff.

83. - 1940

The History of musical Instruments, New York 1940.

84. - 1941

The Mystery of the Babylonian Notation, in: The Musical Quarterly 27, 1941, p. 62ff.

85. - 1942

The Orient and Western Music in the Asian Legacy and American Life, New York 1942, p.56ff.

96. - 1967

Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, in Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966, Kassel 1967, pp.157-169.

97. - 1970

Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in: H. Hickmann und Stauder, Orientalische Musik, in: Handbuch der Orientalistik, Abt. 1, Ergänzungsband 4, hrsg. von B. Spuler, Leiden 1970, pp. 171-243.

98. - 1973 a

Alte Musikinstrumente, Braunschweig 1973.

99. - 1973 b

Artikel Harfe, in: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, Hrsg. von D.O. Edzard, Bd. 4, Berlin, New York 1973, p. 114 ff.

100. . . 1977

Einführung in die Instrumentalkunde (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 21), Wilhelmshaven 1977.

101. - 1980

Artikel (Mesopotamien), in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Hrsg. von Sadie, Bd. 12, London 1980.

102. Thiel, H. J. 1977

Der Text und die Notengefolgen des Musiktextes aus Ugarit, in: Studi Micenei ed Egeo—Anatolici 18, 1977, pp.109-136.

103. - 1978

Zur Gliederung des Musik-Textes aus Ugarit, in: Revue Hittite et asiatique 36, 1978, pp.189-198.

104. Touma, Habib Hassan 1975

Die Musik der Araber (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 37), Wilhelmshaven 1975.

105. Valentin, E. 1980

Handbuch der Musikinstrumentenkunde (Bosse-Musik-Popback 4), Regensburg 1980.

106. Virolleaud and Pelagaud, 1924

La musique chez les Sumeriens, in: A. Lavignac, Encyclopedie de la musique, Bd. 1, Paris 1924, p.36ff.

107. Vorreiter, L. 1972/73

Westsemitische Urformen von Saiteninstrumenten, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients 11, 1972/1973, pp. 71-77.

108. weege, F. 1926

Der Tanz in der Antike, Halle (Saale) 1926.

109. Wegner, M. 1949

Das Musikleben der Griechen, Berlin 1949

110. - 1950

Die Musikinstrumente des Alten Orients (Orbis antiquus 2), Münster 1950.

111. - 1963

Griechenland (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 11, Lfg. 4), Leipzig 1963.

112. Williamson, M. 1969

Les Harpes sculptées du temple d'Ishtar à Mari, in: Syria 46, 1969, pp. 209-224.

113. Wulstan, D. 1968

The Tuning of the Babylonian Harp, in: Iraq 30, 1968, pp. 215-228.

114. - 1971

The earliest Musical Notation, in: Music and Letters 52, 4, 1971, pp. 365-382.

115. - 1974

Music from ancient Ugarit, in: Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale 68, 2, 1974, pp. 125-

128.

محتويات الكتاب

١	المقدمة.....
	القسم الاول
	تاريخ البحث ومصادر المعلومات
٥	تاريخ البحث.....
٩	مصادر المعلومات.....
	القسم الثاني
	الموسيقى القديمة واستعمالاتها
١٤	السلم الموسيقي.....
٣٧	الموسيقى والفلك.....
٤١	الموسيقى والدين.....
٤٦	التربية الموسيقية.....
٥٠	المرأة والموسيقى.....
٥٥	الرياضة والموسيقى.....
٦٠	الموسيقى العسكرية.....
٦٦	الموسيقى والانتصار.....
٧٠	الرقص والموسيقى.....
٧٢	الموسيقيون واصنافهم.....
٧٧	الفرق الموسيقية.....
١٠٣	اسماء الموسيقيين في الكتابات المسمارية.....
١١٧	التدوين والاداء الموسيقي.....
١١٧	التدوين الموسيقي.....
١٢٥	الاداء الموسيقي.....
	القسم الثالث
	الالات الموسيقية
١٣١	الالات الموسيقية.....
١٣٢	تصنيف الات الموسيقية.....
١٣٧	اسماء الات الموسيقية في الكتابات المسمارية.....
١٤٤	تصنيع الات الموسيقية.....
١٥٢	دراسة مقارنة للالات الموسيقية.....
١٥٢	الالات الوترية.....
١٥٢	الجنك (هارب).....
١٦٧	الكناره.....

١٩٧	العود
٢١٥	الالات الايقاعية الجلديه
٢١٥	الطبل
٢١٨	الدف
٢٢٣	الدف المربع
٢٢٥	التعباني
٢٢٨	الطبله
٢٣٠	علاوات المصوته بذاتها
٢٣٠	الكوسات
٢٣٥	المضارب الرنانه
٢٣٧	الصلاصل
٢٣٨	الاجراس
٢٤٠	الخرخاشات
٢٤٣	آلات النفخ
٢٤٣	الناي
٢٤٦	المزمار المزاج
٢٥١	الشعبييه
٢٥٢	القرن
٢٥٥	الصفاره
٢٥٧	الزورنه
٢٥٨	الالات النحاسيه
٢٥٨	البوق
٢٦١	انجازات العراق القديم في الات الموسيقيه
٢٦٢	الملاوي
٢٦٤	الفرس/الحسر
٢٦٦	الفتحات الصوتيه
٢٦٨	الساتين
٢٧٢	التاثير الموسيقي للعراق القديم على الاقطاغر الاخرى
	القسم الرابع
٢٨٠	الغناء في العراق القديم
٣٠٠	خاتمه

1. Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik, Leipzig 186, s. 177 ff.
2. Carl Engel, The Music of the Most Ancient Nations, London 1864.
3. Virolleaud, Ch. u.F. Pelagaud, La Musique chez les Sumeriens, in Lavignac, Encyclopedie de la Musique, Vd. I, paris 1924, S. 36 ff.
4. C. Sachs, Musik des Altertums, Breslau 1924. Die Musik der Antike, in: Handbuch der Musikwissenschaft, Hrsg. V. E. Buchen. Wild park- Potsdam 1928. Geist und Werden dem Musikinstrumente, Berlin 1929.
5. G. W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians. London 1937.
6. C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940.
7. G. Rees, Music in the Middle Ages, New York 1940.
8. F. Behn, Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalter, Stuttgart 1954.
9. C. Polin, Music of the Ancient Near East, New York 1954.
10. C. P. olin, Music of the Ancient Mesopotamia. in: The New Oxford History of Music, Vol.1, London 1957.
11. M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients, Munster 1950.
12. W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer, Frankfurt an Main 1957.
13. W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in Babylonischer und assyrischer Zeit, Frankfurt am Main 1961.
14. Subhi Anwar Rashid, Buchbesprechung in: Berliner Jahrbuch fur Vor- und Fruhgeschichte 7, 1967, S. 355-359.
15. W. Stauder, Zur Fruhgeschichte der Laute, in Festschrift fur Helmuth Osthoff, Tutzing 1961, S. 15ff.
16. H. Hartmann, Die Musik der sumerischen kultur, Diss. Frankfurt am Main 196.
17. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Bergvolker Vorderasiens, in: Hundert Jahre Berliner Gesellschaft fur Anthropologie, Ethnologie und ureschichte, 2. Teil, Berlin 1970, S. 207-219.

18. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der Mesopotamischen Trommeln und Bechen, in Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie, Bd. 61. I. Halbband 1971, S. 89-105.

Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung für die mesopotamische Musikgeschichte, in Sumer Vol. xx111, 1967, S. 144-149. Umatierung einiger Terakottareliefs mit Lautendarstellungen, in Baghdader Mitteilungen 6, 1972, S. 87-97.

- ١٩ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت. ١٩٧٠ .
الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، بغداد ١٩٧٥ .
٢٠ - الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة نقدية لمسلة من بدرة، مجلة سومر المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥ ، ص ٣٩-٥٤ . الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة آثاره مقارنة لتاريخ الآلات الموسيقية في مصر والعراق القديم، مجلة سومر المجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧ ، ص ٩-١٧ . الدكتور صبحي انور رشيد، الحضارة الموسيقية لبلاد ما بين النهرين، مجلة آفاق عربية، العدد ٣ لسنة ١٩٨١ ص ٣٠-٤١ .
الدكتور صبحي انور رشيد، الموسيقى في حياة بلاد ما بين النهرين، مجلة النفط والتنمية العدد ٨٧ لسنة ١٩٨١، ص ١٨-٢٣ . الدكتور صبحي انور رشيد، النظرية الموسيقية تبدأ من العراق القديم، مجلة آفاق عربية العدد ١٠ لسنة ١٩٨٣ ، ص ٦٢-٧٣ . الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية بين العرب وأوروبا في العصور الوسطى، في كتاب أيام بغداد، من إصدارات المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية، بغداد ١٩٨٣ ص ٩٢-١٠١ . الدكتور صبحي انور رشيد، أثر موسيقي من الحضرة وخطا المنقيين في تحديد هوية الآلهة الإغريقية تريتون، مجلة سومر المجلد ٣٩ لسنة ١٩٨٣ . الدكتور صبحي انور رشيد، الموسيقى في حضارة العراق القديم، فصل في كتاب (الحضارة في العراق)، بغداد ١٩٨٤ . الدكتور صبحي انور رشيد، الطنبورة في الخليج العربي، مجلة آفاق عربية .

21. A. Parrot, Assur. Die mesopotamische Kunst vom x111. Vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Grossen, München 1961, S. 297-312.

22. D. Kollan & A. D. Kilmer, The Lute in Ancient Mesopotamia, in Music and Civilization, The British Museum Year book 4, London 1960, S. 13-23.

23. T. C. Mitchell, An Assyrian Stringed Instrument, in Music and Civilization, The British Museum Year book 4, London 1960, S. 33-36.

24. Constanze Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients. Archäologisch-philologische Studien, Bonn 1961.

25. A. D. Kilmer, Two New Lists of Key Numbers for mathematical Operations, in: *Orientalia* NS, 29, 1960, S. 273-308; The Strings of Musical Instruments: Their Names, Nu-

bers, and Significance, in *Assyriological Studies*, No. 16 Chicago 1965 S. 261-268; The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 115, 1971, S. 131-149; The Cult Song with Music From Ancient Ugarit: Another Interpretation, in

Revue d'Assyriologie 68, 1974, S. 69-82.

26. H. M. Kummel, Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in *Orientalia* 39, 1970, s. 252-263.

27. R. D. Biggs, The Sumerian Harp, in: *The American Harp Journal* 1,3,1968, s.6—12.

28. O.R. Gurney, An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp, in: *Iraq* 30, 1968, ss. 229-233.

29. H.G. Guterbock, Musical Notation in Ugarit, in: *Revue d'Assyriologie* 64, 1970, S. 45-52.

30. A. Spycket, La Musique Instrumentale Mésopotamienne, in: *Journal des Savants*, July-september 1972, S. 153-209; Musique Suméro-Babylonienne et archéologie, in: *Universalia* 1981, s. 344-435.

31. E. Larasche, Etudes hourrites. Notation musicale, in *Revue de musicologie* 67, 1973, s. 124-129.

32. A. Shaffer, A New Musical term in Ancient Mesopotamian Music, in: *Iraq* Vol. XIII part 1, 1981, s. 79-83.

33. M. Duchesne-Guillemin, La harpe en Asie occidentale ancienne, in: *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale* 34, 1937, s.29-41; La musique en Egypte et en Mésopotamie de la pléiade, Bd.I, Paris 1960, s. 352; Découverte d'un gamme babylonienne, in: *Revue Sur la gamme Babylonienne*, in *Assyriological Studies* 16 Chicago 1965, S. 268-272; L'aube de la théorie musicale. Concordance de trois tablettes Babyloniennes, in: *Revue de Musicologie* 52, 1966, S. 149-162; Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce?, in *Syria* 44, 1967, S. 233-246; La théorie babylonienne des méta-voix musicales, in *Revue de Musicologie* 55, 1969, S. 3-11; La harpe à plectre iranienne. Son origine et sa diffusion, in *Journal of Near Eastern Studies* 28, 1969, S. 109-115; Note complémentaire sur l'instrument algar, in *Journal of Near Eastern Studies* 29, 1970, S.200f.; Réponse à D. Wulstan à propos de la théorie babylonienne, in *Revue de Musicologie* 56, 1970, S. 129; Les problèmes de la notation hourrite.

Déchiffrement de la plus ancienne notation musicale, in *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale* 69, 1975, S. 159-173; Mésopotamie, in: Bordas (Hrsg.) *Science de la Musique, musique babylonienne* (Accademia nazionale dei Lincei, Quaderno 236), Rome 1977.

34. D. Wulstan, The tuning of the Babylonian Harp, in *Iraq* 30, 1968, S. 215-228; The earliest musical notation, in: *Music and Letters* 52, 4, 1971, S. 365-382; Music from ancient Ugarit, in: *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale* 68, 2, 1974, S.125-128.

35. W. Stauder, Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, in: *Festschrift Walter Wiora*, Kassel 1967, S. 157; Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in *Orientalische Musik*, Leiden 1970, S. 233 ff.

36. J. Rimmer, Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London 1969.

37. Subhi Anwar Rashid, Buchbesprechung zu J. Rimmer, Ancient Musical Instruments of western Asia in the Department of western Asiatic Antiquities, The British Museum 1969, in: *Zeitschrift für Assyriolo-*

gie, N. F. 27 (61,1), 1971, S. 179-184.

٣٨ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٤٣-٤٤، صورة رقم ١١ وشكل ١٩ والمراجع الاجنبية الواردة فيه .

٣٩ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر نفسه، ص ٤٥-٤٦ شكل (٢٠) والمراجع الاجنبية الواردة فيه .

٤٠ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر نفسه، ص ٦١ والمراجع الاجنبية الواردة فيه وانظر كذلك الدكتور صبحي انور رشيد الآلات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ٢٩٤ شكل ١٨٦ .

41. J.Rimmer, AMi, 39 f.pl. xxi, xix, xx.

٤٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٢٥٣-٢٥٧ .

٤٣ - سليم الحللو، تاريخ الموسيقى الشرقيه، بيروت ١٩٧٥، ص ٢٨ .

44. W. Stauder, Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, in: Festschrift walter wiora, 1967, S. 157 ff; Derselbe, in Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrier, in Orientalische Musik, Leiden /kolln 1970, S. 233ff.

٤٥ - سليم الحللو، المصدر السابق، ص ١٠٤ .

46. H. M. Kummel, Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in: Orientalia, Val. 39-Fasc. 2-1970,s. 262.

47. C. Sachs, Zweiklänge im Altertum, Festschrift für Johannes Wolf, Berlin 1929, S. 198ff.

48. W. Stauder, MSBA, S. 237ff.

٤٩ - ان حسابات السنت (= وحدة قياسية قدرها واحد بالمائه من نصف الصوت) المذكوره اعلاه قد اعتمدت على السلم الاوربي الحالي المؤلف من ١٢ جزء صوتي حيث يكون الديوان (الاوكتاف) مقسماً الى ١٢٠٠ (سنت) ونصف الصوت يساوي ١٠٠ سنت

٥٠ - انظر الهامش رقم ٣٣ .

٥١ - انظر الهامش رقم ٢٥ .

٥٢ - انظر الهامش رقم ٢٦ .

٥٣ - انظر الهامش رقم ٣٥ .

٥٤ - انظر الهامش رقم ٢٨ .

٥٥ - انظر الهامش رقم ٣٤ .

٥٦ - انظر الهامش رقم ٢٩ .

٥٧ - انظر الهامش رقم ٣١ .

٥٨ - انظر الهامش رقم ٣٠ .

59. H. J. Thiel, Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit, in: Studi Micenei ed Egeo - Anatolici, Fascicolo xv111, Rama 1977, S. 109-136.

٦٠ - تقع مدينة نفر واسمها القديم نيبور (Nippur) على نحو من عشرة كيلومترات من مدينة عفك و٣٥ كيلومتراً من شمالي شرقي الديوانيه ونحو ١٨٠ كيلومتراً جنوب شرقي بغداد نقبت في اطلال هذه المدينة بعثة اثريكية من جامعة بنسلفانيا في سنة ١٨٨٩ - ١٩٠٠ - ثم توقف العمل مدى نصف قرن

حتى استأنفت التنقيبات فيها سنة ١٩٤٨ من قبل بعثة مشتركة من جامعة بنسلفانيا ومن المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو. كانت نفر من اهم المراكز الدينية لبلاد سومر وهي مقر عبادة الاله انليل خالق الكون وصاحب القدر واله الجو والهواء

61. A. D. Dilmer, Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations, in: *Orientalia* 29, 1960, S. 273-308.

62. A. D. Kilmer, The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music in: *Proceedings Of the American Philosophical Society* 115, 1971, S. 131-189.

63. A. D. Dilmer, The Strings of Musical Instruments: their Names, Numbers, and Significance, in: *Studies in Honor of Benno Landsberger (Publications of the Oriental Institute of The University of Chicago, Assyriological Studies No.16, 1965, S. 261-268.*

64. A. D. Kilmer, The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, in: *Proceedings of The American philosophical Society* 115, 1971, S. 132; A. D. Kilmer, R.L. Crocker, R.R. Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music, Berkeley 1976, S. 5.*

٦٥ - انظر الصفحة ١٥٨ من المصدر المذكور في الهامش رقم ٤٤ .

66. M. Duchesne- Guillemin, *Decouverte d'une Gamme Babylonienne*, in: *Revue de Musicologie* 49, 1963, s. 3.17.

67. M. Duchesne- Guillemin, *A l'Aube de la theorie Musicale: Concordance de trois tablettes bayloniennes*, in: *Revue de Musicologie* 52, 1966, S. 147-162.

٦٨ - انظر الهامش رقم ٣٤ .

٦٩ - تقع اور على بعد ٣٦٥ كيلومتراً الى الجنوب الشرقي من بغداد وعلى مسافة ١٧ كيلومتراً الى الجنوب الغربي لمدينة الناصرية مركز محافظة ذي قار. ان اول من حفر في اطلال اور هو وليم لوفتوس وذلك في الفترة (١٨٥٠ - ١٨٥٢) . واستأنف الحفر فيها كل من تومبسون وهول في سنة ١٩١٨/١٩١٩ . وقام قبلهما القنصل البريطاني في البصرة تايلر بالحفر فيها في الفترة (١٨٥٢ - ١٨٥٤)، الا ان التنقيبات المنظمة الواسعة هي التي قام بها الانكليزي ليونارد وولي كرئيس للبعثة التنقيبية المشتركة من المتحف البريطاني ومتحف جامعة بنسلفانيا/ الولايات المتحدة الامريكية وذلك منذ سنة ١٩٢٢ لغاية سنة ١٩٣٤ . ان الاثار التي اظهرتها للنور هذه التنقيبات قد قسمت بين المتحف البريطاني والمتحف العراقي ومتحف جامعة بنسلفانيا .

70. A. D. Kilmer, *As* 16, 1965, S. 261-268.

71. O. R. Gurney, *An Old Babylonian Treatise On the Tuning of the Harp*, in: *Iraq* 30, 1968, S. 229-233.

٧٢ - انظر فاروق العمري، مجلة آفاق عربية، العدد ١٢ سنة ١٩٧٩، ص ١١٢ . الدكتور صبحي انور رشيد آفاق عربية، العدد ١٠ سنة ١٩٨٣، ص ٦٩-٧١ .

٧٣ - انظر الهامش رقم ٤٦ .

74. A. D. Kilmer, R.L. Crocker, R. R. Vrown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient*

Near Eastern Music, Berkeley 1976, s.ii, figure 14.

75. E. Ebeling, Kilschrifttexte aux Assur religiosen Inhalts, Leipzig 1919, Nr. 158.

٧٦- نحيل القاريء الكريم الى الفصل السادس عشر (العلوم الرياضيه والطبيعيه) من كتاب الاستاذ المرحوم طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمه، القسم الاول، تاريخ العراق القديم، بغداد ١٣٧٥هـ- ١٩٥٥م للوقوف على ذلك .

77. W. Stauder, in MSBA, s. 233 ff.

78. c.Sachs, Musik des Altertums, s.s. 35. w. stauder, MSBA, s. 234.

79. D. wulstan, in iraq 30, 1986, s. 215-228.

٨٠- فارمر، تاريخ الموسيقى العربيه، ترجمه حسين نصار، ص٣١. زكريا يوسف، موسيقى الكندي، بغداد ١٩٦٢، ص٣١ .

٨١- رساله الكندي في اللحن والنغم، تحقيق زكريا يوسف، بغداد ١٩٦٥، ص٢٤ الخ . . .

82. H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, Frankfurt a. M. 1960, S. 253 ff. (Msk).

83. H. Hartmann MSK 184 ff.

84. H. Sch mokel, Kulturgeschichte des Alten Orient, Stuttgart 1961, S. 235.

85. G. R. Castellino, Two shulgi Hymns (B, C), Studi Semitici, vol, 42, Rome (1972, S. 47-49, 155-172.

86. Parrot et Dassin, Archives Rogales de Mari 1, 64.

87. H. Schmokel. op. cit. 192.

88. c.L. Woolley, Ur in chaldaa, wiesbaden 1957, S. 58 ff.

٨٩- حول رسوم موقع الهياكل العظميه للموسيقات في المقبره الملكيه انظر :

C. L.swoolley, Ur Excavations ii: The Royal Cemetery, London U. New York 1934, pl. 29, 36, 71

90. H. Schmokel, Cp. Cit 192.

91. H. Hartmann, Op. cit. 167.

92. H. Frankfort, Sculpture of the third Millenium B.c. from tell Asmar and Khafajah, oip xLiv, pl. 105.

93. J. Boese, Ringkampf Darstellungen in fruhdynastischer Zeit, in: Archiv fur Orient for schung, Bd. xxii, Graz 1968, S. 30ff.Dieselbe, Alt mesopobtarnische Weihplatten, S. 106 f.

٩٤- الدكتور فرج بصره جي ، كنوز المتحف العراقي، ص١٦٧ صوره رقم ٧٤ .

٩٥- الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة نقديه لمسله من بدره، مجله سومر، المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص ٣٩-٥٤، الشكل رقم (٣و٤و٥) .

٩٦- د . أمير اسماعيل حقي ود . منذر هاشم الخطيب، مجله آفاق عربيه العدد ٦ لسنة ١٩٨٤ ص ٨٣-٧٦ .

٩٧- د . صبحي انور رشيد، دراسة نقديه لمسله من بدره مجله سومر المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص٥٣-٥٤ . ويحوث د . بوزه المشار اليها من الهامش ٩٣

٩. - فؤاد سفر، مسله من بدره، مجلة سومر المجلد ٢٧ لسنة ١٩٧١، ص ١٥-٥٤.
٩٠. - حول صور هذه الآله انظر كتاب الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، صورة رقم ٢٢ و ٢٣ وشكل ١٢. هذا وان تعريف آلة المضارب الرنانه الوارد في الصفحة ٧٧ و ٧٨ من بحث الدكتور امير اسماعيل حقي والدكتور منذر هاشم الخطيب في مجلة آفاق عربية العدد ٦ لسنة ١٩٨٤ هو منقول من الصفحة ٢٠ من كتابي المذكور في الهامش.
١٠٠. - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٤٢ وصورة رقم ٦٠ والمراجع الواردة فيه.
١٠١. - فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، ص ١١.
- 102- G. Dossin and C.F Jean, Archives Royales de Mari ii, Lettres diverses, paris 1950, No. 4. G. Dossin, ARM, I, Correspondance de Samsi- Addu, No. 12.
١٠٣. - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٨١، ١٨٢، صورة رقم ٨٥ و ٨٦ وشكل ٦٢
١٠٤. - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٩٣، ١٩٤ شكل ٦٩
105. G. Fleischhauer, Etrurien und Rom, Leipzig, 1964, Abb. 35.
١٠٦. - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ٥٠ - ٥١ - صورة رقم ١٢ و ١٣ وشكل ٢٣، والمراجع المذكورة فيه
١٠٧. - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ٤٥ - ٤٦، شكل ٢٠، والمراجع المذكورة فيه.
108. J. Rimmer, Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum, P. IX. R.D. Barnett, Assyrische palastreliefs, prague 1961, pl. 14.21.
١٠٩. - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٧٦، صورة رقم ٧٧، والمراجع المذكورة فيه.
110. A. Parrot, Sumer. Die mesopotamische kunst von den Anfängen bis zum xii. vorchristlichen Jhrhundert. Munchen 1960, Fig. 60D.
111. W. Orthman, Der Alte Orient, JPropylan Kunstgeschichte Bd. 14, Berlin 1975, Abb. 112 a.
١١٢. - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٣٨ - ١٣٩، صورة رقم ٥٣، والمراجع الاجنبية المذكورة فيه.
113. H. Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient, 1958, jpl. 94 A.
114. F. W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians, Strasbourg, 1955, pl. 111,9.
115. H. Hartmann, OP. cit. 129, 147.
116. H. Hartmann, Ibid. 132.
117. H. Hartmann, ibid. 147.
118. H. Hartmann, ibid. 142, Annerkung 7.
١١٩. - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، صورة رقم ٧٣ و ٧٧ و ٧٨ و ٨٧.
١٢٠. - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ٢٣٩ - ٢٥١.

١٢١ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، صورة رقم
٧٩، ٧٨، ٧٦، ٧٥، ٧٣، ٧٢، ٧١، ٦٦، ٦٥، ٦٠، ٥٣، ٤٤، ٤٢، ٢٤، ٢٠، ١٧، ١٤، ٣،
١١٤، ١١٣، ١١٢، ٩٤، ٨٦، ٨٣، ٨١، ٨٠.

122. F. W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians, S. 66-69.

١٢٣ - «الكتاب المقدس» بيروت ١٩٦١، سفر دانيال، الاصحاح ٣، ص ٨٦٠.

124. F. W. Galpin, Op. cit. 69.

١٢٥ - نشر هذا الاثر لأول مرة من قبل بول انظر :

Bohl, Jaarbericht Ex Oriente Lux 8 1942, P. 725 ff. pl. 35. R. Opificius, Das Altbabylonische terrakottarelieft, Berlin 1961, S. 160, T of 18.

وانظر كذلك الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص
١٣٨ - ١٣٩ صورة رقم (٥٣).

126. W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur, fig. 30, S.26.

127. E. Strommenger, Funf Jahrtausende Mesopotamien, p. 37, Fig. 202. A. Moortgat, Die Kunst des Alten Mesopotamien, S. 139, Fig. 263.

128. A. paterson, Assyrian Sculpture in the Palace of Sinacherib, 1915, pl. 13.

129. Thomas beran, Die babylonische Glyptik der Kassitenzeit, in: A F O. 18, 1957-58, S. 264, Ffig.7.

١٣٠ - هناك كوريكالزو الاول الذي حكم في الحدود (١٣٨٠ ق م) وكوريكالزو الثاني الذي
حكم في حدود (١٣٤٣ - ١٣٢١ ق م) ولربما يعود الختم المذكور الى عهد الملك كوريكالو
الاول.

131. Thomas Beran, Op. Cit. 264.

132. W. Stauder, HLV, S. 25f. Fig. 15.

133. P. Calmeyer, BJv 6, 1966, S. 99.

134. Charlotte Ziegler, Die Terrakotten von Warka, pl. 20 N. 307,

135. W. Stauder, Op. Cit. S.26, 32, Fig. 15, 20b.

136. Charlotte Ziegler, OP. Cit. S. 173.

١٣٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٥٥ - ١٥٦.

138. A. Moortgat, KAM, Fig. 283. R. Barnett, Assyrische Palastreliefs, Praague 1961, Fig. 54.

139. M.E.L. Mallowan, Nimrud and Its Remains, Bol. I, P. 199 No. 14.

140. M. T. Barrelet, OP. Cit. p. 319-320, pl. Lvi Nr. 591.

141. A. Moortgat, Tammuz, S. 97. B. Melssner, Babylonien und Assyrien, Bd. I, s. 235, Fig. 104. W. Stauder, HLV, S. 125, Fig. 5. R. Opficius, Op. cit. S. 159-160 Nr. 581. Subhi Anwar Rashid, Sumer 23, 1967, S. 144ff.
142. E. D. Van Buren, CFBA, No 1130. M. Rutten, Revue des Art Asiatiques ix, 1939, S. 223, Fig. 18. R. Opficius, Op. cit. 160, Nr. 582, M.T. Barrelet, Op. Cit. 414, Nr. 827, pl. Lxxxii.
143. E. Strommenger, Op.cit. Fig. 241. A Moortgat, Op. Cit. Fig. 287.
144. L. Woolley, Ur Excavations II, pl. 105, 107, 104, 120 b. F.W. Galpin, Op. Cit. 8, pt. viii, 2. Hartmann Op. cit. Able. 27.
145. L. Delaporte, Catalogue des cylindres Orientaux de la Bibliothèque Nationale, Musée du Louvre, pl. 74 nr. 1. Hartmann, Op. Cit. 35. Fig. 3. F.w. Galpin, Op. Cit. Pl. 11, 3.
- ١٤٦ . عشتار هو اسم باللغة الأكديّة يقابل اسم الإلهة المعروفة في اللغة السومرية إينانا (Inanna) أو إين. وهي إلهة الحب والحرب وقد احتلت مكاناً بارزاً في ديانة سكان العراق القديم، وعرفت لدى الأقوام السامية الأخرى باسم عشتاروت أو عشتوريت وعند الآخريين المروديت وعند الرومان فينوس .
147. L. Legrain, UR Excavations III: Archaic Seal Impressions, London and New York 1936, pl. 20, 21 No. 384.
148. J. B. Pritchard, The Ancient Near East In Pictures, Fig. 196. Hartmann, Op. cit. Fig. 17.
149. W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur.
150. R. Kaldewey, Das wiedererstehende Babylon, p. 276 Fig. 222.
151. ch. Ziegler, Op. Cit. 181x pl. 29 nr. 395, 396.
- ١٥٢ - انظر الصورة رقم ٩٤ و ١١٢ - ١١٤ من كتاب الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم .
153. Woolley, UE II, pl. 194, No. 22. W. Galpin, Op. cit. 16, pl. II, No. 2. H. Hartmann, op.cit. Abl. 24.
154. M.E.L. Mallowan, Nimrud and Its Remains, vol. I, 1966, p. 115, Fig. 58.
- ١٥٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٨٨ شكل ٦٧ .
156. Chm Ziegler, Op. cit. 108, Taf. 29 Nr. 398.
157. J. Rimmer, Op. Cit. pl. V.b.
158. P. Delougaz, pottery from The Diyala Region (Olp Lxiii), Chicago 1952, p. 67, pl. 57. Hartmann, Op.cit. Abl. 35.
159. L. Woolley, UE II, pl. 193, Nr. 21. Hartmann, Op. cit. Able. 23.
160. R. Barnett, Op. Cit. pl. 14
161. G. J. Gadd, The Ston of Assyria, p. 194, pl. 42.
162. A. Parrot, Assur, sJP. 308 f. Fig. 61, 391.
163. R. Ham Geschichte der Kunst, Vol. I, S. 384, Fig. 413. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der meso-

- potamischen Trommeln und Becken, in: ZANF 1971. Band 61, 1. s. 89 ff.
164. J. de Morgan, *Memoires de la Delegation en Perse* (MDP) VII, P. 27 Abb. 458-462, Taf. 27, 28. A. Moortgat, Bildwerk und Volkstum Vorderasiens zur Hethiterzeit, Berlin 1934, S. 12f. U. Seidl, Die babylonischen Kundurru-Reliefs, in: *Baghdader Mitteilungen* Bd. 4 (1968), S. 30, 80, Taf. 18a.
165. G. J. Gadd, *Op. Clt.* 178, Pl. 22. B. Hrauda, Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes, Bern 1965, Taf. 50, 5.
166. H. Hickmann, *Le Maitre de Musique au temps des Pharaons*, in: *Cahiers d'Histoire Egyptienne* VI (1964), s. 253f. H. Hickmann, Die ältesten Musikernamen, in: *Musica* V (1951), s. 89 ff.
167. C. Sachs, Die Musik der Antike, in: *Handbuch der Musikwissenschaft* 1938. M. Wegner, Das Musikleben der Griechen 1949.
168. E. Wellesz, *byzantinische Musik*, 1927. E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1949.
169. H. Hartmann, *Op. Clt.* 363ff.
- ١٧٠ - كتاب الادوار لصفي الدين بن عبد المؤمن الارموي البغدادي، شرح وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، منشورات وزارة الثقافة والاعلام - الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث ١٩٢، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠.
1971. H.G. Farmer, *Islam. Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig S. 124, Abb. 113. Farmer, *Sources of Arabian music*, 1940. Farmer, *A History of Arabian Music to the x111 th Century*, London 1929, S. 127, 175, 218, 220. taf. 2.
- وانظر كذلك فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، لوح ٢ بعد ص ٣٢٠ الحاج هاشم الرجب، شرح وتحقيق كتاب الادوار ص ١٥٩، ١٦٠، ١٦٤.
- ١٧٢ - الحاج هاشم الرجب، المصدر السابق، ص ١٥٩ هامش رقم ٣ وانظر المدرج الموسيقي رقم (١) ورقم (٢) في الصفحة ١٦٤ حول توزيع هذين البيتين من الشعر على النوتة الموسيقية الحديثة
173. H.G. Farmer, *The Influence of music: From Arabic sources. A lecture delivered before the Musical Association*, London 1926.
174. Farmer, *Islam. Musikgeschichte in Bildern*, S. 124, Abb. 114.
- ١٧٥ - انظر المصدر الوارد في الهامش ١٧٣، ص ٢٠ والمصدر الوارد في الهامش ١٧٤، ص ١٢٤.
176. M. Wegner, *Griechen Land Musikgeschichte in Bildern*, S. 118, Abb. 78. E. Wellesz, *Antient and Oriental music*, London 1937, S. 363ff.
177. E. Ebeling, *Kulturschriften aus Assur religiösen Inhalte*, Leipzig 1919 KARL 4.
178. F. W. Gelpi, *Op. Clt.* S. 43 ff. pl. Ia, 1, 2.
179. C. Sachs, Die Entzifferung einer Babylonischen Notenschrift, *Abh. preuss. Akad. d. Wiss.*, 1924, s. 120-123; the same, Ein babylonischer Hymnus, *Archiv für Musikwissenschaft* 7, 1925, s. 1-22.
180. B. Landsberger, Die angebliche Notenschrift, in: *Festschrift Max von Oppenheim* (Afo Beiheft 1, 1933), s. 170-178.
181. B. Landsberger, Zwei altbabylonische Schulbücher aus Nippur aus Nippur (Turk Tarih kurumu Yayınlarından V11, Seri No 35, Ankara 1959, S. 97. -116.

182. E. Sollberger, A three- Column Silben vokabular A, in: Studies in Honor of B. Landsberger on His Seventy- fifth Birthday (AS 16, Chicago, 1965), S. 21-28.
 183. J. Naugayrol, Vocalises et Syllabes en liberte a Ugarit, in: As 16, 1965, S. 29-39.
 184. M.Cig- H. Kizilyay, Additions to Series B and C of Personal Names from Old Babylonian Nippur, in: Honor of B. Landsberger on His Seventy- fifth Birthday (AS 16, Chicago 1965), S. 41-56.
 185. H. Guterbock, Musical Notation in Ugarit, in: Revue d'Assyriologie 64, 1970, s.45-52.

١٨٦ - انظر الهامش رقم ٢٥ .

187. F. W. Galpin, Op. cit. 42-48,99-104.

188. W. Stauder, Sumerisch- Babylonische Musik, in: Die Musik In Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 12, 1965, Sp. 1748. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrier, In Orientalische Musik, Lelden Koln 1970, S. 223.

189. H. Hartmann, Op. cit. 184, Anm. 1.

١٩٠ - انظر الهامش رقم ٢٥ .

١٩١ - انظر الهامش رقم ٢٨ .

١٩٢ - انظر الهامش رقم ٢٦ .

١٩٣ - انظر المصادر الواردة في الهامش رقم ٣٣ و٣٤ و٣٥

١٩٤ - انظر الهامش رقم ٦٢ و٦١ .

١٩٥ - انظر الهامش رقم ٦٩ .

١٩٦ - انظر الهامش رقم ٧٥ .

197. E. Larache, Documents en langue hourrite Provenant de Ras Shamra. 11. Textes hourrites en cuneiformes syllabiques, if: Ugaritica V, Paris 1968, S. 462- 496. E. Laroche, Etudes Hourrites: notation Musical, in: Revue d'Assyriologie 67, 1973, S. 124-129. H.Guterbock, Musical Notation in Ugarit, in: Revue d'Assyriologie 64, 1970, S.42-52. A.Kilmer, The Cult Song with Music from Ancient Ugarit: Another interpretation, in: Revue d'Assyriologie 68, 1974, s. 69-82.A. Kilmer, Sounds from Silence. Rsdyrtn mudiv, Berkeley, 1976, s. 12-17. D. wulstam, Music from Ancient Ugavit in: Revue d'Assyriologie 68, 1974, s. 125-128. M. Duchesne- Guillemin, Revue d'Assyriologie 69, 1975, s. 159-173. Hans- Jochen Thiel, Der Text und die Notenfolgen des musiktextes aus Ugarit, in: Studi Micenei ed Egeo- Anatolici, Fascicolo xv111, Roma, 1977, S. 109-136.

198. Schmokel, Kulturgeschichte des Alten Orients, 232.

١٩٩ - انظر الهوامش رقم ١٩٤ و١٩٥ و١٩٦ .

٢٠٠ - انظر الهامش رقم ٧٥ .

201. A. Kilmer, Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music. S.5.

202. H. Hartmann, Op. Cit. 184 ff. W.sStauder, Die Musik des Sumerer, Babylonier und Assyrier, S. 225 ff.

203. H. Hartmann, Op. cit. 150 f.

204. W. Stauder, OP. Cit. 227.

٢٠٥ - تعتبر الاساطير الاغريقية الاله هرمز مخترع القيثارة وابنه بان (Pan) مخترع الاله الهوائيه المعروفة باسم الشعبية عند العرب نسبة الى النبي شبيب او المصفار كما ورد في الصفحة ٣٧٣ من كتاب الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، بغداد ١٩٧٧ .

206. F. W. Galpin, Op. Cit. 3,6, 12, 27, 48, 50,55, 60, 65, 74. W.stauder, Op. Cit. 230.

207. H. Hartmann, Op. Cit. 53, 93.

208. C. L. Woolley, Ur Excavations 11, 252 f., 257, pl. 75,76, 104, 111; 256 f. pl. 118,119.

209. C.L.Woolley, ibid 255 f. pl. 75, 76, 112; 249 pl. 104, 108-110.

210. C.L. Woolley, ibid. 258ff. Fig. 68.

211. C.L. Woolley, ibid. 126 f. Fjig 21. E. Mackay, Report on the excavation of the A Cemetery at kish, Mesopatamisa (Kish I), Chicago 1925, s. 39 pl. 111 1,2,3,5,6; E. Mackay, A Sumerian Palace and the A Cemetery at Kish, Mesopotamia (Kish 11), chicago 1929, s. 160 f, pl. xxxix, 6, Lxi 2—4,10,11.

212. J. Rimmer, Ancient Musical Instruments of Western Asia in th British Museum, pl. xx1.

213. J. Rimmer, Ibid. pl. xix,xx.

214. H. Hartmann, oa. cit. 48-119.

٢١٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ،رقم الصورة ١١٦-٣ . كما ان الالات الموسيقية الاصلية المذكورة في الهوامش ٢٠٨- ٢١٣ تجدها في هذا المرجع في الصور المرقمة ٢، ١٠، ١١ .

٢١٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ٢٧ علماً بأن الدكتور حسين علي محفوظ هو اول باحث جمع جميع الكلمات العربية الدالة على الالات الموسيقية وغيرها واصدرها في اول معجم باسم معجم الموسيقى العربية، بغداد ١٩٦٤ وكذلك في قاموسه الموسوم باسم قاموس الموسيقى العربية، بغداد ١٩٧٧ .

217. H. Hartmann, Op. Cit. 48 ff. W. Stauder, Op. cit. 212 ff.

218. W. Stauder, Op. cit. 213.

٢١٩ - حول صور هذه الالات انظر كتاب الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم، صورة رقم ٢، ٩، ١٤، ١٧، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٣٢، ٦٠، ٧٥، ٨٦، ٩٠ .

220. W. Stauder, Einfuhrung in die Instrumentenkunde, Wilhelmshaven 1977, S.11.

٢٢١ - الدكتور صبحي انور رشيد، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ٢٣ - ٢٧ .

٢٢٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر فيما يخص الموطن الاصلي للقفوس الموسيقي، ص ٢١٩ - ٢٢٤ .

223. E. Horn bostel / C. Sachs, Systematik der Musikinstrumente, in: Zeitschrift fur Ethnologie 46, 1914, S. 553-590.

٢٢٤ - ان خروج الصوت من هذه الالات يكون بالطرق التالية :
١ - تصادم الجزئين من الاله بعضاً ببعض مثل الكوسات «والجملبارات» ٢ - القرع او الضرب مثل الجرس، ٣ - الاهتزاز الذي يؤدي الى تراطم الاجزاء المكونه للاله مثل الخرخاشات، المنجور (الجزام المخشخش) .

٢٢٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلاميه ، ص ٢٧ - ٣٠ .

341. L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux du Musee du Louvre, Paris 1920, Pl. 51, Nr. 22. th. Beran, in Afo, 18, 1957/58, S.261, Fig. 7.

226. A. J. Tobler, Excavations at Tepe Gawra 11, 1950, S. 215, pl. 99d. J. B. Pritchard, The Ancient Near East in Pictures, 1954, S. 217 f. Fig. 194.

٢٢٧ - حسين قدوري، لعب واغاني الاطفال في الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٧٩، دار الرشيد للنشر، السلسلة الفلكلورية (١٦)، ص ٤٠٣ - ٤١٥ .

٢٢٨ - الدكتور محمود الامين «شعار سومر رمز الحياة والحكمة والعرفان»، مجلة سومر، المجلد ٨، العدد الثاني، ١٩٥٢. حسين قدوري، المصدر السابق، ص ١٨٩ - ١٩٦ .

229. C.L. Woolley, Ur Excavations 11. S. 258 f., pl 68. Pritchard, Op. Cit. p. 272 Abb. 198.

230. H. Hartmann, Op. Cit. p.61.

231. Thureau- Danguin, Rituels Accadiens, paris 1921, AO. 6449, S. 10 ff.

232. F. R. Kraus, Nippur und isin in: Journal of cuneiform studies 3, 1949, S. 7, Ni 9204.

233. F. Behn, Op. cit. p.3. M.Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orient, P.22. F. Galpin, Op. cit. p. 80ff.

234. A.sSchaeffner, Origine des instruments de musique 1968, pl. xiv.

٢٣٥ - مرت الكتابه في العراق القديم بثلاث مراحل من التطور هي : الطور الصوري، ثم الطور الرمزي ثم الطور المقطعي اما الطور الهجائي فلم تصله الكتابه المسماريه للعراق القديم . كان الكاتب القديم الذي عاش في عصر الطور الصوري يرسم صور الاشياء التي يريد كتابتها، فاذا اراد ان يكتب كلمة قدم مثلاً فانه يرسم صورة للقدم وهكذا اذا اراد ان يكتب كلمة شمس وغير ذلك . وقد اطلق الاغريق على الكتابه المسمارية التي استخدمها سكان العراق القدامى اسم اسيريا گرامانا (Assyria Grammata) اي الكتابه الاشوريه . اما تسمية (الكتابه المسمارية) فهي تسمية حديثه وضعها الباحث الالماني كمفر (kampfer) في نهاية القرن السابع عشر .

236. A. Falkenstein, Archaische Texte aus Uruk, Berlin 1936, p.69ff. Nr. 197, 331, 419, 501, 531, 532.

٢٣٧ - وهي عبارة عن قطع طينية تحمل طبعات الاختتام وذلك بدرجعة الختم الاسطواني على الطين الطري او الرطب فتظهر عندئذ نقوش ومشاهد الختم - المحفورة بصورة معكوسه - بارزة على سطح الطين وبالشكل الصحيح الذي اراده الفنان . انظر كتاب الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الفن في العراق القديم، الجزء الاول فن الاختتام الاسطواني، بيروت ١٩٦٩ .

238. L. Legrain, Ur Excavations 111: Archaic Seal Impressions, London /New York 1936, pl. 50 No. 371,

399, pl. 44 No. 169, pl. 19, No. 373.

٢٣٩ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٣٢ - ٣٥، شكل ١١ وصوره رقم (٥) و(٦)

٢٤٠ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ٤٠، صورة رقم ١٠ وشكل ١٣

241. F. W. Galpin, The Sumerian Harp of Ur, in: Music and Letters x, 1929, P. 108ff.

242. C. Sachs, The History of Musical Instruments, p. 80.

243. C.L. Woolley, UE 11, The Royal Cemetery, p. 76, 251.

244. W. Stauder, Harfen und Leiern der Sumerer, S. 20ff.

٢٤٥ - لقد ايد بارنيت صحة رأي شتاودر وذلك بعد رجوعه الى بطاقات الحفريات الاصلية التي انجزها وولي مع الرسوم التخطيطية التوضيحية لوضع الاثر اثناء لحظة العثور عليه وظهر من ذلك بكل وضوح وجود التين موسيقيتين هما الجنك والكنارة، انظر :

R. D. Barnett, New facts about musical Instruments from Ur, in: Iraq Vol. xxx1, part2, 1969, P.99, pl. x11,c,d.

٢٤٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل ١٤ .

247. C.L. woolley, UE 11, P. 167, 251, Fig. 43.

٢٤٨ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ٤١ .

٢٤٩ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق ٦٨ و ٦٩ شكل ٢٨، صورة رقم ٢٣ .

250. H.F. Lutz, A Larsa plaque, University of California Publications in semitic philology ix, No. 10, 1931, p. 401 ff, pl. 11,5. Stauder, HLV, p.40 fig. 25.

٢٥١ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١١٣ - ١٢٥، شكل (٤١) و (٤٢) و (٤٣) و (٤٤) و (٤٥) والصورة رقم ٣٣ - ٣٦ .

252. A. Parrot, Sumer, Fig. 395.

253. W. Andrae, WVDDG 65, p. 137, Fig. 163.

254. A. Moortgat, KAM, P. 118, Fig. 83, pl. 241.

٢٥٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، ص ١٧١ - ١٧٨، الاشكال رقم ٥٤ - ٥٨ وصوره رقم ٧٣ - ٨٠ .

256. E. Strommenger, Funf Jahrtausende Mesopotamien, P. 37, Fig. 202. A. Moortgat, KAM, P. 139, Fig. 263.

257. C. J. Gadd, The Stone of Assyria, sP.194, Pl.42.

258. D. E. McCown and R. C. Haines, Nippur 1 (olp Lxxbll), pl. 126, Nr. 1.

259. M. T. Barrelet, FRM. pl. LV111, Nr. 613, P. 328.

260. Evelyn Klengel- Brandt, Der Turm von Babylon, Leipzig 1982, Fig. 80, p.188.

261. R. Kaldewey, Das wieder erstehende Babylon, Fig. 225. O. Reuther, Der Innenstadt von Babylon, pl. 94.

262. Noldeke, Ausgrabungen in Uruk- Warka (1934/35), Pl. 38c. Ch. Ziegler, Die Terrakotten von warka, pl. 29 Nr. 385, 387, 388, 389.

263. W. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris.

٢٦٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية، ص ١٣٥ - ١٤١ شكل
٥١، ٥٠، ٤٧، صورة رقم ٦٨، ٦٢، ٦١، ٥٩ .

265. H. Hickmann, Agypten, Musikgeschichte in Bildern, S. 20. Artikel Harfe in the Musik in Geschichte und Gegenwart, 5 Sp. 1519. H. Hickmann, Vorderasien und Agypten in musikalischen Austausch in: ZDMG 111, 1962, p. 32ff.

٢٦٦ - انظر المصادر المذكورة في الهامش ٢٦٥ .

267. F. W. Galpin, Op. cit. 38.

268. M. Wegner, Die Musik instrumente des Alten Orients, Munster 1950, p.54.

269. P. Gradenwitz, Die Musikgeschichte Israels, Kassel 1961, P. 17. ff.

270. J. Rimmer, Ancient Musical instruments of Western Asia in the British Museum, London 1969, P. 47.

271. W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorder asiens in Baby lonischer und assyrischer Zeit, Frankfurt a. M. 1961, p.69.

٢٧٢ - الدكتور محمود احمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، القاهرة ١٩٧١، ص ٤٢ .

٢٧٣ - سعيد عزت، التذوق الموسيقي، دائرة معارف موسيقية، الطبعة الاولى ١٩٥٨، ص ١٥٨ .

٢٧٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية، ص ١٥١ و ١٥٢، شكل
٩٤، ٩٣، ١٠٥، ٩١ .

275. B. Bayer, The Material Relics of Music in Ancient Palestine and Its Environs, 1963, P.32f.

276. p.p Delougaz and H. J. Kantor, in: Kongr. Inan Art 5, Bd.1, p. 30f. R.M. Boehmer, in: Der Alte Orient. Propylaen kunstgeschichte Band 14, 1975, S. 224 f. Fig. 40c.

٢٧٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ١٥٢ و ١٥٣ والمراجع المذكورة فيه .

278. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, S. 16, Fig 22.

279. F. Behn, Musikleben in Altertums und fruhen Musik leben in Altertum und fruhen Mittelalter, Stuttgart, 1954, p. 90ff. pl. 54, 55.

280. G. Fleischer, Etrurien und Rom.

Musikgeschichte in Bildern, Leipzig 1964, P.18, 100, Fig. 50.

281. G. Wille, Musik in Leben der Romer, P.238 ff.

٢٨٢ - الدكتور محمود احمد الحفني، المرجع السابق، ص ٤٢ و ٤٣

٢٨٣ - سعيد عزت، المرجع السابق، ص ١٥٨، ١٥٩ .

284. J. Bottero, in: ARMT, x111, 1965, Nr. 20. F. Eller meier, in: Archäologie und Altes Testament, Festschrift kurt Galling, (1970, p. 77. W. von Solen, AHW, P. 480 b.

285. F. Eller meier, jOp. Cit. p.70.

٢٨٦ - الدكتور محمود احمد الحفني ، المصدر السابق ، ص ٤٥ .

287. Swami Prajnanananda, Historical Development of Indian Music, Calcutta 1960, P. 364.
288. A. Sendrey, Musik im Alt Israel, Leipzig, p. 250f.
289. Heinrich- Andrae, Fara, Taf. 64 k, 65e, d, f.
290. c.L. Woolley, Ur Excavations, Bd. 111, pl. 19 Nr. 372. Hartmann, Op. cit. 27, Abb. 18—22.
291. C. L. Woolley, Op. cit. PG.1237, U. 12353, P. 252f. 76, 104, 113-115, 117.
292. C.L. Woolley, UE 11, the Royal cemetery, p. 253.
293. F. W. Galpin, Op. cit. pl. 6,2.
294. C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940, P.72.
295. F. Behn, Musikleben im Altertum und fruhen Mittelater, Stuttgart, 1954, pl.9, nr, 20.
296. W. Stauder, Du Harfen und Leiern der Sumerer, Frank furt a. m. 1957, S. 47.
297. H. Hartmann, Die Musik der sumeriskhen Kultur, Frank furt a.m 1960, S. 31.
298. A. parrot, Assur, Munchen 1961, p.289.
299. R. Barnett, Neu facts about musical Instruments from Ur in: Iraq vol. xxx1, Part2, 1969, p.97.
300. C. Sch
idt- Colinet, Die Musikinstrumente inder kunst des Alten Orients, Archaologisch- philologische Studien,
Bann 1981, S.5.
- ٣٠١ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت ١٩٧٠، ص ٤٤
شكل ١٩ .
- ٣٠٢ - الدكتور فرج بصمه جي، كنوز المتحف العراقي، بغداد ١٩٧٢، ص ١٦٩ .
- ٣٠٣ - الدكتور فرج بصمه جي، نفس المصدر، صورة رقم ٨٢
304. W. Stauder, HLS, p. 36.
305. H. Hartmann, Op. cit. s. 26.
- ٣٠٦ . الدكتور فوزي رشيد، في مجلة الف باء، العدد ٦٨٥، ص ٣٥ .
307. A. Falkenstein and w. von Soden, Sumerische und akkadische Hymene und Gebete, Zurich/stutt-
gart 1953, S. 147ff.
308. C. L. Woolley, UE 11, P. 253ff. ph 75, 76, 111, U. 12354.
309. C. L. Woolley, Ibid. 169, 256f. pl. 118, 119.
310. W. Stauder, HLS. p. 45.
311. C. L. Woolley, Op. cit. 257.
312. c. L. Woolley, Op. Cit. 225 f., pl. 75, 76, 112.
- ٣١٣ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٤٧- ٤٩ شكل ٢٢
صورة رقم ١٠ ب .
314. W. Stauder, HLS, p. 49.

315. H. Hartman, MSK, p.33.
316. R. O. Barnett, Iraq vol. xxi, 1969, part 2, p. 101, pl. zv a,b, xvll a,b
- ٣١٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، المرجع السابق، ص ٤٩ - ٥٥ شكل رقم ٢٣ - ٢٧ .
318. D. P. Hansen, JNES. 22. 1963, S. 154f. Hansen, in: W. Orthmann, Der Alte Orient, s. 187f. Nr. 83, Abb. 83. J. Boese, Altnesopotamische weihplatten, Eine Sumerische Denk malsgattung des 3. Jahr tausends v.chr. Disertassion FU. Berlin 1970 (UAVA. 6), Berlin 1971, s.184 pl. 17,1. Constanze Schmidt- colinct, Op. cit- fig.4.
- 319. C. L. Woolley, UE II, pl. 91.
- ٣٢٠ - الشمسية حسب تعريف مجمع اللغة العربية هي : «فتحة مفرعة في الوجه مشغولة بالسن او الخشب» ، انظر الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٧، ص ٣٥١ .
321. I. L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux de la bibliotheque Nationale, sMusée du Louvre, pl. 74 Nr. 1. Harmann, MSK, p. 35, Fig. 33. F. W. Galpin, MS, pl. II,3.
322. F. W. Galpin, MS, P.4, pl. II,4.
323. H.G. Farmer, Oriental Studies. Mainly Musical, London 1953, p.17.
324. H. Hartmann, MSK, p.37.
- ٣٢٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الالات الموسيقيه في العراق القديم، شكل ٢٩ .
326. H. Hartman, MSK, p.34.
327. W. Stauder, HLS, Fig .3.
328. H. Hartmann, MSK, p. 36.
329. W. Starder, HLS, p.7.
330. Subhi Anwar Rashid Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung fur die mesopotamische Musikgeschte in: Sumer XXIII. 1967, S. 144 ff.
331. R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik wahrend der Akkad- Zeit, Berlin 1965, NR. 676, Taf. Lvi.
- 332. F. W. Galpin, Ms, P. 32, pl. VIII,3. H.Hartmann, MSK, P. 35, Fig. 34. A. Parrot, Assur, P. 302, Fig. 375.
- ٣٣٣ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل ٤٠، ٢٨، ١٥ .
334. Subhi Anwar Rashid. Mesopotamien. musikgeschichte in Bildern, Lepzig 1984.
335. A. Parrot, Assur, P. 302, Fig.
- ٣٣٦ - الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، ص ٢٦٠ .
337. H. Frankfort, Fifth preliminary Report of the Iraq Expedition, p. 96, Fig. 74. W. Stauder, HLv. p.5 ff., Fig. 5. Subhi Anwar Rashid, Sumer 23, 1967, p. 144ff.

- 338 . W. Stauder, HLV, p.14.
- ٣٣٩ - الدكتور صبحي انور رشيد، المرجع السابق، قارن الشكل ٢٩ مع الشكل ٥١ .
340. W. Stauder, HLV, p.18.
- ٣٤٠ - الدكتور صبحي انور رشيد، المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥ صورة رقم ٢٥ .
341. L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux du Musee du Louvre, Paris 1920, Pl. 51, Nr. 22. th. Beran, in Afo, 18, 1957/58, S.261, Fig. 7.
- ٣٤٢ - هناك كوريكالزو الاول الذي حكم في حدود (١٣٥٠ ق. م) وكوريكالزو الثاني الذي حكم في حدود (١٣٤٣ - ١٣٢١ ق. م) ويعود الختم موضوع البحث الى عهد كوريكالزو الاول حسب بحث الدكتور بران (Beran) الوارد في الهامش السابق .
343. Ch. Ziegler. Die Terrakotten von Warka, pl. 20 Nr. 307.
344. Ch. Ziegler, Ibid, P. 173.
- ٣٤٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل ٦٤ .
346. C. J. Gadd, The Stane of Assyria, jpl. 42. A. Moortgat, KAM, Fig. 283. A. Parrot, Assur, p. 308f., Fig. 61, 391.
- ٣٤٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل رقم ٦٢، ٦٦.
348. W. Stauder, HLV, P.55f.
- ٣٤٩ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، شكل ٦٣ .
350. L. Légrain, The Culture of the Babylonians from their Seals in the Collections of the Museum, p. 311, pl. XXX11, Nr. 627.
351. O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, pl. 94. R. Koldewey, Das Wiedererstehende Babylon, jp. 276.
352. M.T. Barrelet, FRM, P. 340, pl. LXII, Nr. 668.
353. W. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris.
- ٣٥٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، المصدر السابق، صورة رقم ١٠٣، ١٠٥ .
355. H. Hickmann, Vorderasien und Agypten in musikalischen Austausch in: ZDMG, Bd. 111 1962, P. 32 ff.; H. Hickman, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, p 16 f. 28, 136; H. Hickmann, Artikel Agyptische Musik., in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.1, Sp. 94; Hickmann, Artikel Leier in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 8, Sp. 522.
356. F. W. Galpin, MS, p. 32.
357. C. Sachs, Die Musik der Alten welt, Berlin 1968, p.55.
358. F. Behn, Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalter, p.40.
359. W. Stauder, HVL, p 34f. 61. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrier, in Handbuch der Orientalistik, Orientalische Musik, P. 210.
360. H. G. Farmer, The Music of Ancient Egypt, in: New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental

Music, p. 272f.

361. G. Reese, Music in Middle Ages, P.7.

362. Footnote Nr. 355-361.

363. W. Stauder, HLV, P. 18.

364. Gradenwitz, Die Musikgeschichte Israel, Kassel 1961, 17.

365. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, P. 28. Hickmann, in WDOMG 111, 1962, p.34.

٣٦٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة آثاره مقارنه لتاريخ الآلات الموسيقية في مصر والعراق القديم ، مجلة سومر، المجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧، ص ١١، ١٢،

367. H. Hickmann, Agypten, P. 34, Fjig. 12.

368. H. Hickmann, Ibid, p. 30, Fig. 8.

369. C. Sachs, Die Musikinstrumente des Alten Agypten, Berlin 1921.

370. H. Hickmann, Catalogue general des antiquites egyptiennes du Musee du Caire. Instruments de musique, Kaier 1949.

٣٧١ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلاميه ، ص ١٧٥ - ١٧٨ ، شكل رقم ١١٦ - ١٢٢ . وانظر كذلك المصادر التالية :

H. Bossert, Alt. Syrien, sP. 89 Nr. 1161. w. Stauder, HLV, P. 36, Abb. 23. G. Loud, The Megiddo Ivories, pl. 4,2. F. Behn, Musikleben, pl. 33, Fig. 76.

B. Alg, Die Geschichte der Musikinstrumente des agaischen Raumes bis um 700 vor christus, Frankfurt a. M. 1963, 64 Abb. 30, 33. M. Chehab, Les Terres Cuites de Kharayeb, Berytus X, 1951-52, xi, 1953. B. Bayer, Op. cit. P. 28, Nr. 221-225. E. Anati, Palestine before the Hebrewes, Newyork 1963, p. 208 ff. pp. 68-72, fig. 1-3.

372. H. Bossert, Alt- Anatolian, p 197, Nr. 810. W. stauder, HLV, P. 26 Abb 17.

373. H. Bossert, Op. cit. pl. 243, Nr. 949. W. Stauder, HLV, p. 26, Abb. 18.

374. H. Bossert, Op. cit. pl. 243, Nr. 949. W. Stauder, HLV, p 29, Abb. 19. M. Riemschneider, Die welt der Hethiter, Stuttgart 1954, pl. 85. E. Akurgal Orient und Okwident , P. 137, 140, Abb. 32. E. Akurgal, Die Kunst der Hehiter, Abb. 142. W. stauder, HLV. P. 64, Abb. 58. O. R. Gurney, the Hittits. Pelican Books. London 1952, pl.29.

375. E. Poranda, A Lyre pzayer from Tarsus and his relations, in: The Aegean and the Near East, New York 1956. pp. 185 ff. W. stauder, HLV. P. 69, Abb.59.

376. K. Bittel, Borlaufiger Bericht uber die Ausgrabungen in Bogazkay in Jahre 1957, Mitteilungen der Deutschen Orient- Gesellschaft 91, Berlin 1958, Abb 66. W. Stau der HLV, P. 69, Abb. 61.

٣٧٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلاميه ، ص ١٨١ .

378. E. Anati, Rock- Art in Central Arabia, Vol. I, Loubain 1968, Fig. 64, pl. XXXIII, and fig. 66.

٣٧٩ - تقرير شامل عن الحفريات الاثرية في جزيرة فيلكا . وزارة التربية والتعليم الكويتية، قسم الآثار والمتاحف، عام ١٩٥٨ - ١٩٦٣ ، شكل ٨٢ ختم رقم ٣ ، ص ١٤٩ ، وانظر كذلك مدال، بارنيت :

- R.D. Barnett, Iraq XXXI, Part 2, 1969, P. 101, Fig. 1, pl. Xvi,b.
380. P. Amiet, Elam, 1966, P. 161, Fig. 115.
381. F. Behn, Op. cit. 79 ff.
382. M. Wegner. Griechen lond. Musikgeschichte in Bildern, P. 17. S. Marinatos, kreta und der mykenische Hellas, Marinos, Kreta und das mykenische Hellas, Munchen 1959, p. 97, pl. 104.
383. G. Fleischauer, Etrurien und Rom. Musikgeschichte in Bildern, Leipzig 1964, s. 18, Abb.1,2,3,10,13,15,17,54, 57,58,63,66,79.
- ٣٨٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، «الطنبوره في الخليج العربي» في مجلة آفاق عربية لسنة ١٩٨٥ .
385. E. M. Von Hornbostel und C. Sachs, Sachs, Systematik der Muski instrumente, in: Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914, S. 553-590.
386. R. G. Campell, Wur Typologie der Schalen- Abhandlungen. Bd. 47, Strasbourg/Baden-Baden 1968,s.7ff.
- ٣٨٧ - ان الاصطلاح الذي وضعه مجمع اللغة العربية للصندوق الوصفي هو (القصة) انظر الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، بغداد ١٩٧٧، ص ٣٥٢ .
- ٣٨٨ - الدكتور حسين علي محفوظ، نفس المصدر، ص ٣٥١ وهي الجزء العلوي .
- ٣٨٩ - ويسمى ايضاً الرأس وهو الجزء النهائي بعد الرقبة على شكل قناة مطوحة الى الخلف، انظر الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥١ .
- ٣٩٠ - وهو الجزء المحمول على حافة القصة، انظر الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق ص ٣٥٢ .
- ٣٩١ - وهي فتحة مفرعة في الوجه مشغولة بالسن او الخشب، انظر، الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥١ .
- ٣٩٢ - وهي قطع صغيره من الخشب (المفاتيح) انظر الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق ص ٣٥٢ .
- ٣٩٣ - وهي (قضيبي صغير من الخشب يركب رأساً على صدر العود وبه ثقبون ثنائيه لربط اطراف الاوتار) انظر الدكتور محمود احمد الحفني، علم الالات الموسيقيه، ص ٧٤ . لقد اورد الدكتور حسين علي محفوظ في ص ٣٦٠ من قاموسه اصطلاح مجمع اللغة العربية لكلمة (فرس) ضمن مصطلحات آلة الكمان وهي (قطعة خشبية مستعرضه على الصدر، ترتكز عليها الاوتار بعد خروجها من المشط .
- ٣٩٤ - وهو (قطعة رقيقة من العاج او السن توضع في نهاية الرقبة من جهة الملاوي) انظر الدكتور حسين علي محفوظ المصدر السابق ص ٣٥١ .
- ٣٩٥ - وهو (الحلية الصغيره المغطى بها طرف المرأة والوجه)، الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق ص ٣٥١ .
- ٣٩٦ - وهي (قطعه من الباغه او الجلد او الصوف تلتصق بالوجه تحت موضع الضرب بالريشه)، الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥١ .
- ٣٩٧ - وهو (قطعه مستعاره تلتصق في مؤخرة العود من الخلف لتغطية اطراف الاضلاع)، الدكتور حسين

علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥٢ .
 ٣٩٨ - وهي (الحلبة الموضوعة على الجزء المسطح من الرقبة)، الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ٣٥٢ .

399. W. Stauder, Zur Frühgeschichte der Laute, in Festschrift Helmuth Josthoff, Tutzing 1961, p.15 ff.

400. Benzinger, Heleersche Archaologie, 1927, S.248.

401. C. Sachs, Geist und werden der Musik indytumnyr, Nrtlin 1929, C. Sachs, Real- Lexikon der Musik-instrumente, Berlin 1931.

402. F. Behn, Die Laute in Altertum und fruhen Mittelater, in: Zeitschrift fur Musikwissenschaft 1, 1918/19, P. 89 ff. F. Behn, Musikleben im Altertum und frihen Mittelater, Stuttgart 1954, P. 20 ff.

403. F. W. Galpin, The Music of the Sumerians and Their immediate Successors the Babylonians and Assyrians, London 1937, p. 34ff.

404. H. Hickmann, Artikel Laute, in: die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 8, sp. 345 ff.

405. C. Sachs, The History of musical Instruments, New York 1940, p. 82. f. Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, East and west, New York 1943, p. 63. F.w. Galpin, Op. Cit. p.35. Gradenwitz, Die Musikgeschichte Israel, 1961, s. 18f. M. in Comparative Philology I. 11, in: Journal of Royal Asiatic Society (JRAS) 1913-1916, p. 48.

406. H. Hickmann, Artikel Laute in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd. 8, sp. 349.

407. B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente des agaischen Raumes bis um 700 vor Christus. Ein Beitrag zur Vor- und Frühgeschichte der griechischen Musik, Frankfurt 1963.

408. R. G. Campbell, Zur Typologie der Schalen langhalslaute Baden- Baden 1968.

409. J. Rimmer, Ancient musical instruments of Western Asia in the British Museum, London 1969.

410. F. Ellermeier, Beitrag zur Frühgeschichte altorientalischer Saiteninstrumente, in: Archaologie und Altes Testament. Festschrift für Kurt Galling, Herausgegeben von A. Kuschke und E. Kutschke, Tübingen 1970, S. 75ff.

411. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Bergvölker Vorderasiens, in Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Vorgeschichte, 2. Teil, Berlin 1970, s. 207-219. Subhi Anwar Rashid, Umgestaltung einiger terra kotta reliefs mit Lautendarstellungen, in: Baghdader Mitteilungen, Bd. 6, 1973, S. 87ff.

٤١٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت ١٩٧٠، الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية ص ٧٦ - ٩٤، بغداد ١٩٧٥. ص ٤٧ - ٧٤. الموسيقى، فصل في كتاب حضارة العراق، تأليف نخبة من الباحثين العراقيين، بغداد ١٩٨٤، ص ٨٤٥ - ٨٩٠.

413. D. Callan and A. D. Kilmer, The Lute in Ancient Mesopotamia, in: The British Museum Year Book 4. Music and Civilization, London 198, s. 13-23. A. D. Kilmer, Artikel (Laute) A Philologisch, in: Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archaologie, Berlin/New York 1983, Bd. 6, Siebente/achte Lieferung, S.512-517.

414. W. Stauder, Zur Frühgeschichte der Laute, in Festschrift H. Osthoff, Tutzing 1961, s. 15ff.
 415. W. Stauder, Die Harfen und Leier Vorderasiens in Babylonischer und assyrischer Zeit, Frankfurt a. M. 1961, S. 32. W. Stauder, Sumerisch- babylonische Musik, in: Die Musik und Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, 1962, sp. 1742 f. W. Stauder, Alte Musik instrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte, Verlag Klinckschmidt und Biermann, Braunschweig 1973, s. 8f.

416. C. Sachs, the History of Musical Instruments, S. 83.

٤١٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٧٨ - ٨٦ .

418. Subhi Anwar Rashid, Buchbesprechung zu W. Stauder, Die Harfen und Leier Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit, in: Berliner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 7, 1967, s. 355-359.

419. Subhi Anwar Rashid, Das Auftreten der Laute und die Berg bolter Bardenasiens, in: Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 2. Teil: Fachwissenschaftliche Beiträge, Berlin 1970, S. 207-219.

420. E. D. Van Buren, The flowing vase and the God with Streams, Berlin 1933, Fig. 20, 29.

421. R. M. Baehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit, Berlin 1965, p. 88ff., pl. xii, Nr. 497, pl. XLIII, Nr. 507.

٤٢٢ - انظر الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٥٦ - ٦٧ والدراسة الألمانية الواردة في الهامش رقم ٤١٩

423. Kathlen Schliesinger, The Precursors of the Violin Family, 1917, p. 491.

٤٢٤ - الاب اغناطيوس عبده خليفه اليسوعي، مختار من كتاب الله والملاهي لابن خرداذبة، ص ٧
 ٤٢٥ - الاب اغناطيوس عبده خليفه اليسوعي، نفس المصدر، ص ١٩ . هذا وان النص الذي اورده المسعودي عن ابن خرداذبة والذي اعاده عباس العزاوي في الصفحه ٩٦ من كتابه الموسيقى العراقيه في عهد المغول والتركمان، يختلف عن النص اعلاه .

426. H. G. Farmer, Studies in Oriental musical Instruments, I, London 1931, p. 93.

٤٢٧ - طه باقر، مقدمه في تاريخ الحضارات القديمة، الجزء الثاني، الطبعة الثانيه، بغداد ١٩٥٦ - ١٣٧٥هـ، ص ٥٠٩ .

٤٢٨ - الطبري، الجزء الاول، ص ١٨٥ . فارمر، تاريخ الموسيقى العربيه، ص ١٢، ١١ .

٤٢٩ - عباس العزاوي المحامي، المصدر السابق، ص ٨٣ .

٤٣٠ - فارمر، المصدر السابق، ص ٦٩ و ٩٠ .

٤٣١ - الدساتين مفردا دستان وهي كلمة فارسيه وقد عرفها مجمع اللغة العربيه بانها (موضع عنق الاصبع على الوتر) انظر الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربيه، بغداد ١٩٧٥، ص ٣٥١ . اما صفي الدين الارموي فقد عرف الدساتين بقوله: « والدساتين هي علامات توضع على سواعد الآلات ذوات الاوتار ليستدل بها على مخارج نغم معلومه في اماكن مخصوصه ليستعان بها على التأليف الملائم، انظر: صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف ابن فاخر الارموي البغدادي، الرسالة الشرفيه في النسب التأليفية، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب، سلسلة كتب التراث ١١٩، دار الرشيد للنشر

١٩٨٢، ص ١٤١. وفي الوقت الحاضر نشاهد الدساتين في الكيتار وفي الطنبور (السا، البزق).

432. H. Hickmann, Op. Cit. 14, 32, 68, 100, 132, 176.

٤٣٣ - الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير دكتور محمود احمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٤٩٨ الخ...

٤٣٤ - رسالة الكندي في اللحن والنغم، تحقيق زكريا يوسف، بغداد ١٩٦٥، ص ١١.

٤٣٥ - ابو منصور الحسين بن زيله، الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة ١٩٦٤، ص ٧٢ الخ...

٤٣٦ - صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف ابن فاخر الارموي البغدادي، الرسالة الشرفيه في النسب الشرفيه، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب، سلسلة كتب التراث ١١٩، دار الرشيد للنشر ١٩٨٢. صفي الدين عبد المؤمن الارموي البغدادي، كتاب الادوار، شرح وتحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، سلسلة كتب التراث ١٩٢، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠، ص ٤٥ الخ...

٤٣٧ - الحسن بن احمد بن علي الكاتب، كمال ادب الغناء، تحقيق زكريا يوسف، مجلة المورد، العدد الثاني ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣، ص ١٢١ الخ...

438. Rutten, in RAA 9, 1933, jp. 222, pl. 79, 10.

Dussaud, in: RAAM 59, 1931, p. 5, 8, Fig. 8.

R. Opificius, Das Oltababylonische

Terakottarelieft, Berlin 1961, p. 162,

Nr. 588. M. t. Barrelet, Figurines et reliefs en terre cuite de la Mesopotamie antique, paris 1968, p. 391, Nr.

772, pl. 75. Strammenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, 1962, Taf. 143.

439. Subk. Anwar Rashid, Mesopotamien. Musik geschichte in Bildern, Leipzig 1984, S. 117, Abb. 105.

440. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, s. 70, 130, Abb. 99, 100.

441. Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Berlin 1962, s. 108, pl. 29 Nr. 398.

٤٤٢ - صيانات محمود حمدي، تاريخ آلة العود وصناعته ودوره في الحضارات الشرقية والغربية، دار الفكر العربي، الطبعة الاولى، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦.

٤٤٣ - سعيد عزت، التذوق الموسيقي، دائرة معارف موسيقية، الطبعة الاولى ١٩٥٨، ص ١٥٥.

٤٤٤ - دكتور محمود احمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ٧٣.

445. H. Hickmann, Vorder asien und Agypten in musikalischen Austausch, in: Zeitschrift der Morgen landischen Gesellschaft, Bd. 111, 1962, p. 32f. 35. H. Hickmann, Musik im Austausch der Volker, in: Musica 13, 1959, p. 689 ff. H. Hickmann, Aggyptische Musik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. I, 1949-51, p. 94. H. Hickmann, Artikel (Laute) in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 8, 1960, sp. 345. H. Hickmann, Agypten, Musikgeschichte in Bildern, p. 16, 28, 34, 42.

446. C. Sachs, Die Musikinstrumente des alten Agypten, Berlin 1921, p. 56. C. Sachs, The History of Musical instruments, New York, 1940, p. 102. C. Sachs, The Rise of Music in the Ancient World, East and

- West, New York 1943.
447. W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in Baby Ionischer Un Assyrischer Zeit, Frankfurt a. M. 1961, p. 32. W. Stauder, Zur Fruhgeschichte der Laute, in: H. Osthaff Festscryft, Tutzingen 1961, p. 25. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in: Orientalische Musik, Handbuch der Orientalistik, Leiden/koln 1970, p. 197.
448. M. Duchesmep Guillemin, La Musique en Egypt et en Mesopotamie Anciennes, in: Encyclopedie de la pleiade, paris 1960, P. 355, Histoir de la Musique I.
449. B. Aign, Die Geschishte der Muskiinstrumente des Agaischen Raumes bis um 700 vor Christux Frankfurt a. M. 1963, p. 150.
450. R. Bragard/F. J. De Hen, Musikinstrumente aus zwei Jahrtausenden, Folge I: Vor- geschicht, Alter Orient, Griechenland und Rom, Stuttgart 1967, P. 14.
451. F. Behn, Musikleben im Altertum und fruhen Mittelalter, Stuttgart, 1954, p. 38.
452. G. Reese, Music in the Middle Ages, London 1965, p. 7.
453. H. G. Farmer, the Music of ancient Egypte, in: The New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental Music, London 1966, p. 273.
- ٤٥٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، «دراسة آثاره مقارنة لتاريخ الآلات الموسيقية في مصر والعراق القديم، في مجلة سومر، المجلد ٣٣ لسنة ١٩٧٧، ص ١٠، ١١.
- ٤٥٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ١١١- ١١٣.
- ٤٥٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١١٣.
- ٤٥٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر ص ١١٤.
458. Grohmann, Arabien, Kulturgeschichte des Alten Orients, Munchen 1963, p. 227, pl. XVIII, I.
459. H. Derenbourg, Nouvelles Etudes sur l'epigraphie du Yemen, Nr. 9, p. 10f.,
- ٤٦٠ - انظر الهامش رقم ٤٢٣.
461. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, S. 106, Abb. 67.
462. M. Wegner, ibid. 106.
463. M. Wegner, ibid. 106.
464. G. Fleischhauer, Etrurien und Rom. Musikgeschichte in Bildern, Leipzig, 1964, S. 18, Abb. 55, 75-78. fr. Beh, Die Laute ins Altertum und fruhen Mittelater, zeitschrift fur Musikwissen schatr I, 1918, S. 89 ff.; H. J. W. Tillyard, Instrumental Music in the Roman Age, Journal of Hellenal of Hellenic Studies 27, 1907, S. 162 ff., C. Sachs, The History of musical Instruments, New York 1940, P. 135 ff.
465. G. Fleischhauer, Etrurien Und Rom, Abb. 77, 78.
466. H. Husmann, Grundlagen der antiken und Orientalischen Musikkultur, Berlin 1961, S. 98; c. Sachs, Teallexikon der Musikinstrumente, Hildesheim 1964, S. 238; H. G. farmer, The Music of Islam, in: The New Oxford History of Music I. Ancient and Oriental Music, p. 464.
- ٤٦٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في العصور الاسلاميه، ص ١١٨ ١١٩. صيانات

- عمود حمدي، المصدر السابق، ص ٦٨ .
- ٤٦٨ - فؤاد سفر، سملة من بدره ، مجلة سومر المجلد ٢٧ لسنة ١٩٧١، ص ١٥-٢٤ . وانظر كذلك الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة نقدية لمسلة من بدره، مجلة سومر، المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص ٣٩-٥٤ .
- ٤٦٩ - الدكتور صبحي انور رشيد، دراسة نقدية لمسلة من بدره، مجلة سومر، المجلد ٣١ لسنة ١٩٧٥، ص ٤٨ .
- ٤٧٠ - انظر صور هذه المسلة السومرية في مقال فؤاد سفر المذكور في الهامش رقم ٤٦٨ وانظر الرسوم التخطيطية لنفس الاثر في مقال الدكتور صبحي انور رشيد المذكورين في الهامش رقم ٤٦٩ .
471. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in: Zeitschrift fur Assyriologie und Vorderasien tische Archaologie, Bd. 61, I., Halb- band, 1971, S. 101, Abb. 12,13.
- ٤٧٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الفن في العراق القديم، الجزء الاول، فن الاختتام الاسطواني، بيروت ١٩٦٩، ص ٤٩ صورة رقم ٣٤ لوحة (١٠) .
- ٤٧٣ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت ١٩٧٠، ص ١٠٤-١٠٧ صورة رقم ٢٩، ٣٠، ٦١ .
- ٤٧٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٩١ صورة رقم ٨٩ .
- ٤٧٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٩٢ شكل (٦٨) .

476. W. Stauder, in MGG 12, 1965, sp. 1744.

477. F. Ben, Op. Cit. p.28.

478. J. Blades, Percussion Instruments and their History, London 1970, 1974, pl. 53.

٤٧٩ - احمد تيمور باشا، الموسيقى والغناء عند العرب، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، الطبعة الاولى ١٩٦٣، ص ٨ .

٤٨٠ - المسعودي، مروج الذهب، ج ٨، ص ٨٨ . فارمر، دائرة المعارف الاسلاميه، م ٩، ص ٢٤٥ الخ .

٤٨١ - فارمر، دائرة المعارف الاسلاميه، م ٩، ص ٢٤٥ .

٤٨٢ - عباس الغزاوي، الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركماني، ص ٨٢ .

483. W. Stauder, in MGG 12, 1965, sp. 1740.

484. H. Hartmann, MSK, p. 41.3.

485. M.T. Barrelet, Op. cit. p. 238.

٤٨٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ١٤٠ و١٤١ شكل رقم (٥٢) .

487. H. Hartmann, MSK, P. 41; W. Stauder, MGG 12, 1965, sp. 1770.

488. A. Parrot, Assur, p. 306. H. de Genauillac, Feuilles de Tello II, p. 56 ff.

489. H. Hickmann, Vorderasien und Agypten im Musikalischen Austausch, in ZDMG, Bd. 111, 1962, p.32.

490. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, P.38, 108.
491. F. Behn, Musikleben in Altertum und fruhen mittelater, p. 55, pl.33 Nr. 76,77.
492. B. Bayer, The material relics of Music in ancient Palestine and its Environs, p. 14-16.
493. F. Behn, op. cit. p. 67, Fig. 91; iv. Stauder, in MGG 12, 1965, sp. 1743, Fig. 8, 1747. E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Munchen 1961, Fig. 142.
494. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, p. 52.
495. M. wegner, Ibid. p. 52.
496. G. Fleischhauer, Etrurien und Rom. Musikgeschichte in Bildern, P. 18.
- ٤٩٧ - الاغاني للاصفهاني، ج٤، ص ١٧٠. فارمر، دائرة المعارف الاسلاميه، المجلد ٩، العدد ٧، ص ٢٤٥.
- ٤٩٨ - فارمر، دائرة المعارف الاسلاميه، المجلد ٩، العدد ٧، ص ٢٤٥.
- ٤٩٩ - فارمر، نفس المصدر، ص ٢٤٥.
- ٥٠٠ - الاغاني، ج٢، ص ١٧٤. فارمر، تاريخ الموسيقى العربي، ص ٦١.
- ٥٠١ - فارمر، دائرة المعارف الاسلاميه، المجلد ٩، العدد ٧، ص ٢٤٥.
- ٥٠٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٥٧ و ٥٨، شكل رقم (٢٧).
503. F. W. Galpin, MS, p. 8, pl. VIII,2.
504. M. Wegner, MAO, p. 26.
505. H. Hartmann, MSK, p. 16,29.
- ٥٠٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ١٩٣، ١٩٤، شكل رقم (٦٩).
506. R. Hamann, Geschichte der Kunst, II, P. 384, Fig. 413.
508. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in: Zeitschrift fur Assyriologie und Vorderasiatische Archaologie, Bd. 61, 1. Halbband, 1971, S. 89-105.
509. H. Hickmann, Vorderasien und Agypten in Musikalischen Austausch, in: ZDMO, Vd. 111, 1962, S. 32.
510. Y. Hickmann, Agypten, Musikgeschichte in Bildern, S. 106, Fig. 70; behn, op. cit. 31, Nr. 71.
- ٥١١ - ورد تعريف (النقارات) في كتاب الدكتور حسين علي عقوط في الصفحة ١٢٥ بالصيغة التالية : « طبول ذات وجه احد مصنوعة من فخار اونحاس على هيئة الطاسة يشدون على فوهتها رقاً والعمل يكون على اثنتين منها احدهما يضرب عليها الدم والاخرى التك » .
- ٥١٢ - سعيد عزت، المصدر السابق، ص ٥٨، الدكتور محمود احمد الحفني، المصدر السابق ص ٢٩ علماً بان الحفني لم يذكر كعاداته المرجع الذي اخذ منه المعلومات.
513. H. Hartmann, MSK, p. 91.
- ٥١٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٦٤٢ - صورة رقم (٦٠).

- ٥١٥ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ٢٣١، صورة رقم (١١١).
- ٥١٦ - الدكتور صبحي انور رشيد، دور بلاد ما بين النهرين في صناعة الآلات الموسيقية، مجلة آفاق عربية، العدد ٩ مايس ١٩٨٤، ص ١٠١.
- ٥١٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، الآلات الموسيقية في المصور الاسلاميه، بغداد ١٩٧٥، ص ٢٦٦.
518. Scheherazade Qassim Hassam, Les Instruments de Musique en Irak et leur role dans la Societe traditionnelle, paris 1980, 29, 220.
- ٥١٩ - الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، ص ١١٥.
520. Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen trommeln und Becken, in: Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie, Bd. 61, 1. Halbband 1971, S. 89-105.
521. R. D. Barnett, Iraq XXII, 1960, p. 172ff.
- ٥٢٢ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ١٠٨-١١٠، صورة رقم (٣٢).
- ٥٢٣ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٩٥، صورة رقم (٨٦).
- ٥٢٤ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ١٩٦، صورة رقم (٧٥ و ٩٠).
525. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern, Abb. 196.
526. J. Rimmer, Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum, London 1969, pl. XXXIII, b.
527. J. Rimmer, ibid. pl. XXI apd.
528. H. Hickmann, ZDMG, Bd. 111, 1962, P. 27.
529. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, P. 164.
530. B. Bayer, The material relics of Music in ancient Palestine and its Environs, p.6.
531. B. Bayer, Ibid. p.7.
532. J. Rimmer, Op. Cit, p. 47.
533. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, p. 60, 129 Abb. 32, 33.
534. G. Fleischhauer, Etrurier und Rom. Musikgeschichte in Bildern, Bd. II, Lieferung 5, 1964, p. 14, 76, 78, 82, 84, 86, 96, 122, 153, 158, 161, 162, 166,
535. G. Fleischhauer, Ibid. p. 18.
536. G. Fleischhauer, Ibid. Abb. 39, 41, 45, 47, 53,
537. W. Stauder, Alte Musikinstrumente, Braunschweig 1973, S. 42.
538. W. Stauder, Ibid., S. 409, 165 Abb. 242-246.
539. E. Mackay, Report on the Excavation of the (A) Cemetery at Kish, Mesopotamia (Kish 1), P. 39, pl. 111, 1, 2, pl. XVII, 2, 3, 5, 6, Graves No. 2, 16, 80, 87, 92, 93, 104, 105, 107, 128. E. Mackay, A Sumerian Palace and the (A) Cemetery at Kish, Mesopotamia (Kish 11), p. 160 f. pl. xxxix, 6, pl. lzi 12-4, 10, 11
540. E. Mackay, Kish 11, P. 122f. pl. xxxv. 1 xxxv1, 6.
- ٥٤١ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٣٦ و ٣٧ شكل رقم (١٢) وصورة رقم (٢٢).

542. C.L. Woolley, ur Excavations 11, p. 126 f. Fig. 21.

543. L. Legrain, Ur Excavations 111: Archaic Seal Impressions, pl. 20, 21 Nr. 384; woolley, UE11, pl. 193 Nr.21.

٥٤٤ - الدكتور صبحي انور رشيد ، المصدر السابق ، ص ٦٥ ، ٩٦ ، صورة رقم (٢٣) .

545. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in: Orientalische Musik, s. 183.

546. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, S. 18.

547. H. Hickmann, Ibid Abb. 63, 64; w. Stauder, Alte Musikinstrumente, p.18, Abb. 25a, b.

٥٤٨ - الدكتور صبحي-انور رشيد ، المصدر السابق ، ص ٦٠ شكل ٢٧ ، صورة رقم

١٥ ، ١٤ .

٥٥٠ - الدكتور صبحي انور رشيد ، المصدر السابق ، ص ٩٦ ، صورة رقم (٢٤) .

551. E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, pl. 12.

552. H. Hickmann, op. cit. Abb. 63, 64, w. Stauder, Alte Musikinstrumente, p. 19, Abb. 25 a,b.

553. M. Wegner, Griechenland. Musikgeschichte in Bildern, p. 17, 110; G. Fleischhauer, Etrurien und Rom, p. 18, 88, 90, 161, Abb. 49, 50.

554. C. Sachs, the History of musical instruments, p. 70.

555. F. W. Galpin, Op. Cit. p. 8, 10, 56, 77, pl. 11, viii, x.

556. W. Stauder, MSBA, p. 183.

557. J. Rimmer Op. cit. pl. xix, xx.

558. H. Frankfort, The Art and Architecture of the ancient Orient, p. 92, pl. 4a.

559. J. Rimmer, Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum, p. 39; H. Seyrig, Syria xx, 1939, p. 183-188, pl. xxvi.

560 Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien. Musikgeschichte in Bildern, Abb. 132; Galpin, Op. cit. p. 11, 12, pl. 111, 8.

561. J. Rimmer, Ibid. pl. xvii, xviii.

562. E. Klengel- Brandt, Reise in das alte Babylon, Fig. 49.

٥٦٣ - فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى ، الحضرة مدينة الشمس ، بغداد ١٩٧٤ ، صورة رقم

(١٦٦) .

٥٦٤ - فؤاد سفر ومحمد علي مصطفى ، نفس المصدر ، ص ١٧٣ ، صورة رقم (١٦٦) ، ١٣ ،

حضر ، ٤٢٤ ورقمه في سجل المتحف العراقي هو ٧٣١٠٨ - م ع

565. H. Hickmann, Agypten, 104 Abb. 65, 66.

566. p. Calmeyer, Artikel (Gbocke) in: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie, Bd. 3, sechste Lieferung, Berlin 1962, S. 427ff.

٥٦٧ - الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ٧٦ .

568. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Abb. 97-100.

569. Subhi Anwar Rashid., Ibid Abb. 101-102.

٥٧٠ - الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبه، القاهرة ١٩٦٧، ص ٤٩٤.

٥٧١ - الفارابي، نفس المصدر، ص ٤٩٦.

٥٧٢ - الفارابي، نفس المصدر، ص ٧٧١-٨٠٠.

٥٧٣ - الدكتور حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، ص ١٢٤.

574 Wolley, Ur Excavations ii, p. 258 ff. Fig. 68.

575. J. Rimmer, p. 35, 36, Fig.9; A. Spycket, La musique Instrumentale Mesopotamienne, in: Journal des Savants, 1972, p. 172; Galpin, op. Cit. p. 17, 94, pl. 17,3.

576. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Abb. 14.

٥٧٧ - الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الفن في العراق القديم، الجزء الاول من الاختتام الاسطواني، بيروت ١٩٦٩، ص ٤٩ لوحة ١١ رقم (٣٥). الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ٦٠، ٦١، صورة رقم (٢١).

578. J. Rimmer, Op. Cit. p.19 (BM. 102417).

579. E. Mc Cown and R. C Haines, Nippur i, pl. 128, Nr. 5.

580. M.E.L.Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, p. 199,Nr.14.

وانظر كذلك الدكتور صبحي انور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص ١٩٨ رقم (٦) شكل ٧١.

٥٨١ - الدكتور صبحي انور رشيد، نفس المصدر، ص ٢١٤.

582. L. Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, Munchner agyptologische Studien, Heft 34, Munchen/Berlin 1975, p.12ff.

583. L.Manniche, Ibid. p. 14ff.; H.Hickmann, Agypten, P.18, 26,28,76,86,90,94,118,132,140,142,146,174ff. Abb. 1,5,55,79,85.

٥٨٤ - الدكتور محمود احمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، ص ٩٤.

585. F.Behn. Musikleben im Altertum und Fruhen Mittelater, p.1 ff.

٥٨٦ - الدكتور حسين علي محفوظ، المصدر السابق، ص ١٢٠.

٥٨٧ - الفارابي، الموسيقى الكبير، ص ٧٩٥ - ٨٠٠.

588. J. Rimmer, Op. Cit. 35.

589. A. Parrot, Assur, P. 307, Fig. 387.

590. W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur.

591. C. J. Gadd, the stone of Assyria, p. 194, pl. 42.

592. R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, p. 276, Fig. 222.

593. Ch. Ziegler, Op. Cit. pl. 29, Nr. 395, 396.

594. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Abb. 160-171.

٥٩٥ - الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ٣٦٣ .

596. W. Stauder, Alte Musikinstrument, p.11.

597. W. Stauder, Die Musik der Sumer, Babylonier und Assyrier, in Handbuch der Orientalistik, p. 203.

598. W. Stauder, Ibid. 200.

599. H. Hickmann, Agypten. Musikgeschichte in Bildern, P. 34, Abb. 11, 13, 38,39,61,81,83

600. B. Bayer, Op. cit. p.20-23,Nr.165.

601. F. Behn, Op. cit. 55, Fig. 76.

602. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrier, p.203.

603. M. Wegner, Griechenland, p.6ff. G. Fleischhauer, Etrurien und Rom, p.10ff.

604. H. G. Farmer, Islam, p.104, Abb. 97.

٦٠٥ - الفارابي ، الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه ، ص ٧٨٧ ، هامش رقم

٣ .

٦٠٦ - الفارابي ، نفس المصدر ، ص ٧٧٩ ، هامش رقم ١ .

٦٠٧ - الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ٧٢ - ٧٣ . علماً بأن كلمة

الشعبيه قد وردت في هذا القاموس دون مقابل او مرادف او شرح . كما لاحظنا ان هذا القاموس قد استعمال كلمة (المصفار) كمقابل لكلمة (بانزاياب) الانكليزية ونرى ان الاصوب هو استعمال كلمة الشعبيه او الجناح .

608. Ch. Xiegler, Op. cit. p. 180, Anm. 181.

609. Ch. Xiegler, Ibid. p. 180.

610. A. Parrot, Assur, P. 307. Fig. 388. Barrelet, Op. cit. p. 318, pp. Lvi, Nr. 588.

611. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Abb. 161-165.

612. Subhi Anwar Rashid, Ibid. Abb. 192.

613. H. Hickmann, Agypten, p.110.

614. B. Bayer, Op. cit. p.23.

615. M. Wegner, Griechenland, p.124.

٦١٦ - سعيد عزت ، المرجع السابق ، ص ١٢٧ .

617. Fadhil A. Ali, Blowing the Horn for official announcement, in Sumer, vol. xx, 1964, p.68.

٦١٨ - الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القديم ، فن الاختام الاسطواني ،

بيروت ١٩٦٩ ، ص ١٣ - ١٤ .

٦١٩ - الكتاب المقدس ، بيروت ١٩٦١ ، سفر دانيال ، الاصحاح الثالث ، ص

٨٥٩ - ٨٦٠ .

620. A. Parrot, Assur, p. 308, Fig. 389.

621. H. Hickmann, Agypten, p. 34.

622. B. Bayer, Op. Cit. p. 16.

623. W. Stauder, Sumerisch- Babylonische Musik, in: die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, sp. 1745f. Abb. 7.

624. M. Wegner, op. cit. jp.10 ff. Abb. 50, 51.

625. G. Fleischhauer, Op. Cit. p. 10ff. Abb. 15,16,18,19,25,31-33,59.

٦٢٦ - سعيد عزت ، المصدر السابق ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .

٦٢٧ - الدكتور محمود احمد الحفني ، المصدر السابق ، ص ١٢٨ .

628. N. Merpert and R. Munchajev, Excavations at Yarim Tepe 1970 Second Preliminary Report, Sumer Vol. XXVII, 1971, p. 16-17, pl.v. Archeologia 36, 1970, p.89.

629. Pritchard, Ancient Near East in Pictures, 1954, Fig. 194.

630. H. J. Nissen, in Baghdader Mitteilungen 5, 1970, p. 101-191, Fig. 37a.

631. C. Engel, Music of the Most Ancient Nations, pp. 75ff.

632. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien Abb. 97-100.

633. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Abb. 192, 194.

٦٣٤ - الدكتور صبحي انور رشيد ، الالات الموسيقية في العصور الاسلاميه ، ص ٢٨٩ - ٢٩٣ .

635. J. Rimmer, op. cit. p.29, fig. 7; H. Frankfort, Sculpture of the Third millenium B. C. From Tell Asmar and Khafajah, Chicago 1936, pl. 110 c(chicago, Oriental Institute Museum, A. 9273).

٦٣٦ - صبحي انور رشيد ، تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ، ص ١٩٩ ، صورة رقم

٩٢ ، ٩٣ .

637. H. Hickmann, Agypten, p. 74, Fig. 43.

638. H. Hickman, Ibid. 122, Abb. 89,90.

639. H. Hickmann, Ibid. p. 120, Abb. 88.

٦٤٠ - سعيد عزت ، المصدر السابق ، ص ١٣٣ . الدكتور محمود احمد الحفني ، المصدر

السابق ، ص ١٢٣ صورة رقم (١١٦) .

641. H. Hickmann, op. Cit. p.74.

642. H. Hickmann, Op. cit. p. 74.

643. H. Hickmann, vorderasien und Agupten in musikalischen Austausch, in: ZDAG 111, 1962, p. 36.

644. w. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, p. 209.

645. B. Bayer, op. cit. p.16.

646. B. Bayer, op. cit. p.17.

647. J. Rimmer, op. cit. p. 29, pl. viiib.

648. J. Rimmer, op. cit. pl. viiic.

649. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamia

in, pm188, Abb. 33.

650. J. Rimmer, p 14f. pl. ii.

651. W. Stauder, Die Harfen and Leiern der Sumerer, p.22 ff.

- ٦٥٢ - الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ٣٦٠ .
٦٥٣ - الدكتور صبحي انور رشيد ، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم ، ص ٥٤ - ٥٥ ،
صورة رقم ١٤ ، ١٥ وشكل رقم ٢٧ .
٦٥٤ - وضع مجمع اللغة العربية التعريف التالي . «الشمسية - فتحة مقرعة في الوجه مشغولة
بالسن او الخشب ، انظر الدكتور حسين علي محفوظ ، قاموس الموسيقى العربية ، ص ٣٥١ .
٦٥٥ - الدكتور صبحي انور رشيد ، المصدر السابق ، ص ٥٠ - ٥١ ، صورة رقم ١٢ ، ١٣ ،
وشكل رقم ٢٣ .
٦٥٦ - الرسالة الشرفية في النسب التأليفية ، لصفي الدين عبد المؤمن بن يوسف ابن فاخر
الارموي البغدادي ، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب ، سلسلة كتب التراث ١١٩ ، دار الرشيد
للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ١٤١ .
٦٥٧ - كتاب النغم ليحيى بن علي بن يحيى المنجم ، عني بتحقيقه والتعليق عليه محمد بهجة
الاثري ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م ، هامش رقم (١) في ص ٢ .
٦٥٨ - المحامي عباس العزاوي ، الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان ، بغداد ١٣٧٠هـ -
١٩٥١م ، كتاب الملاهي واسماؤها لابي طالب المفضل بن سلمة ، ص ٨٥ .

660. H. Hickmann, Agypten, Abb. 9, 39, 61, 26, 101.

661. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern, Leipzig 1984, p. 117, Abb. 105.

662. Dussaud, RAAM 59, 1931; Rutten, RAA9, 1935, p. 222, pl. 79; Parrot, Assur, 1961, Fig. 380; Opif-
cius, 1961, p. 162 Nr. 588; Eva Strommenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, Munchen 1962, pl.
143; Barrelet, Figurines et Reliefs en Terre Cuite de la Mesopotamie antique, 1968; constanze Schmidt-
Cjolinet Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients, Bonn 1981, Abb.57.

663. Subhi Anwar Rnwar Rashid, Umdatierung einiger Terralaotareliefs mit Lautendarstellung, in: Bagh-
dader Mitteilungen Bd. 6, 1973, p. 93, pl. 37,4.

664. Subhi Anwar Rashid, Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern, Leipzig 1984, P. 117, Abb. 105.

٦٦٥ - طه باقر ، مقدمه في تاريخ الحضارات القديمة ، الجزء الثاني ، الطبعة الثانية ، بغداد
١٩٥٦م - ١٣٧٥هـ ، ص ٣٨٩ ، ٣٩٨

666. A. D. Kilmer. The cult song with music from ancient Ugarit: Another inter pretation, in: Revue d'Assyr-
iologie 68, 1974, pp. 69 ff. A. D. Kilmer, Sounds from Silence. RECENT Discoveries in Ancient Near East-
ern Music, Berkeley 1976, pp. 12ff.

667. E. Laroche, Documents en langue hourrite provenant de Ras Shamra. II. Textes hourrites en
cuneiformes syllabiques. Ugaritica v, Paris 1968, pp. 462.

E. Laroche, Etudes hourrites: Natation Musicale, Revue d'Assyriologie 67, 1973, pp. 124-129.

668. H. G. Guterbock, Musical Notation in Ugarit, *Revue d'Assyriologie* 64, 1970, pp. 45-52.
- D. Whistan, Music from Ancient Ugarit, *revue d'Assyriologie* 63, 1974, pp. 125-128. Marcelle duchesne-Guillemin, Les Problemes de la Notation hourrite, *Revue d'ASSYRIOLOGIE* 69, 1975, PP. 159-173. H. J. Thiel, Der Text und die Noten folgen des Musiktectes aus ugarit, in: studi Micenei ed Egeo- Anatolici, Fascicolo xviii, Roma 1977, pp. 109-136.
- وانظر كذلك دراسات البروفسورة كيلمر الواردة في الهامش رقم ٦٦٦ .
669. A. D. Kilmer, Sounds from Silence, Recent discoveries in Ancient Near Eastern Music, p.12.
670. S. Langdon, Babylonian and Hebrew Musical Terms, in: Jour al of the Royal Asiatic Society, 1921, part 11- April, pp170-191.
- ٦٧١ - فارمر ، تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة حسين نصار . والترجمة الثانية لنفس الكتاب من قبل جرجيس فتح الله المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ص ٣٣ ، ٣٤ .
672. A. Sendrey, Musik in Alt- Israel, pp. 248 ff.
273. H. Hartmn, Die Musik der sumerischen kultur, Frank furt : M. 1960.
674. W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyryer, in: Orientalische Muski, Hand buch der Orientalistik, Leiden/kaln 1970, p.220 ff. Hartmann, op. cit. p. 184 ff.
675. W. Stauder, Ibid. p. 226f. Hartmann, op. cit. 184ff.
676. W. stauder, jop. cit. p. 224.
677. H. Hartmann, MSK, 184 ff.
- ٦٧٨ - الدكتور فوزي رشيد ، آفاق عربية ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ٨٢ .
679. H. Hartmann, MSK, 185, 245ff.
- ٦٨٠ - الدكتور فوزي رشيد ، آفاق عربية ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ٨٢ .
681. H. Hartmann, MSK. 185-191.
682. H. Hartmann, MSK, 185f.
683. H. Hartmann, MSK, 186
684. H. Hartmann, MSK. 187, Anm. 2.
- ٩٨٥ - الدكتور فوزي رشيد ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ٨٢ ، ٨٣ .
686. H. Hartmann, MSK, 188.
687. H. Hartmann, MSK 129FF.
688. Hartmann, MSK 197ff.
689. A. Falkenstein/von SODEN, SAHG, Nr.9.
690. H. Hartmann, MSK, 201-203.
691. H. Hartmann, MSK, 201ff.
692. S. Langdon, in: UPBS X,4,p.279 Ann.2.
693. H. Hartmann, MSK, 212 ff.
694. H. Hartmann, MSK, 213.

695. H. Hartmann, MSK 216 ff.

696. H. Hartmann, MSK 245.

697. E. Ebeling, Keilschrifttexte aus Assur religiösen Inhalts, Leipzig 1919, Nr. 158.

٦٩٨ - الدكتور فوزي رشيد ، مجلة آفاق عربيه ، العدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ ، ص ٨٤ .

٦٩٩ - الدكتور فوزي رشيد ، نفس المصدر ، ص ٨١ ، ٨٢ .

٧٠٠ - الدكتور فوزي رشيد ، مجلة الف باء ، السنة الرابعة عشر ، ١٩٨٢ .

٧٠١ - صموئيل كريم ، من الواح سومر ، ترجمة طه باقر ، بغداد / القاهرة ، ص ٣٦٣ - ٣٦٦ .

٧٠٢ - صموئيل كريم ، نفس المصدر ، ص ٣٦٤ - ٣٦٦ .

المؤلف في سطور

من اهل الاعظمية ببغداد ومن مواليد سنة ١٩٢٨ .

اعماله :

- عمل مديراً لمعهد الدراسات النغمية العراقي .
- ومديراً للمركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية/بغداد .
- ومديراً للمتحف العراقي .
- ورئيساً للجنة الدراسات التاريخية في المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية .
- حالياً باحث متقاعد ويتمتع بعضوية اللجان الموسيقية التالية :
- عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى .
- عضو الهيئة الدولية لدراسة الاثار الموسيقية التابعة للمجلس الدولي للموسيقى .
- عضو الهيئة العلمية القطرية للمركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية .
- عضو رابطة النقد الموسيقي في العراق .

مؤلفاته :

- ١ - تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم ، بيروت ١٩٧٠ .
- ٢ - الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية ، بغداد ١٩٧٥ .
- ٣ - الآلات الموسيقية في معرض المجمع العربي للموسيقى ، بغداد ١٩٨٢ .
- ٤ - بلاد ما بين النهرين ، تاريخ الموسيقى في صور (باللغة الالمانية ، لايبزك ١٩٨٤ .
- وصدرت ترجمته الى اللغة اليابانية في طوكيو سنة ١٩٨٥ .
- ٥ - مجموعة عديدة من الدراسات والبحوث المنشورة باللغتين العربية والالمانية .

محتويات الكتاب

١	المقدمة
القسم الاول	
تاريخ البحث ومصادر المعلومات	
٥	تاريخ ألبتث
٩	مصادر المعلومات
القسم الثاني	
الموسيقى القديمة واستعمالاتها	
١٤	السلم الموسيقي
٣٧	الموسيقى والفلك
٤١	الموسيقى والدين
٤٦	التربية الموسيقية
٥٠	المرأة والموسيقى
٥٥	الرياضة والموسيقى
٦٠	الموسيقى العسكرية
٦٦	الموسيقى والانتصار
٧٠	الرقص والموسيقى
٧٢	الموسيقيون واصنافهم
٧٧	الفرق الموسيقية
١٠٣	اسماء الموسيقيين في الكتابات المسمارية
١١٧	التدوين والاداء الموسيقي
١١٧	التدوين الموسيقي
١٢٥	الاداء الموسيقي
القسم الثالث	
الالات الموسيقية	
١٣١	الالات الموسيقية
١٣٢	تصنيف الالات الموسيقية
١٣٧	اسماء الالات الموسيقية في الكتابات المسمارية
١٤٤	تصنيع الالات الموسيقية
١٥٢	دراسة مقارنة للالات الموسيقة
١٥٢	الالات الوترية
١٥٢	الجنك (هارب)
١٦٧	الكناره

١٩٧	العود
٢١٥	الالات الايقاعية الجلديه
٢١٥	الطبل
٢١٨	الدف
٢٢٣	الدف المربع
٢٢٥	التمباني
٢٢٨	الطيلة
٢٣٠	علاوات المصوته بذاتها
٢٣٠	الكوسلات
٢٣٥	المضارب الرنانه
٢٣٧	الصلاصل
٢٣٨	الاجراس
٢٤٠	الخرخاشات
٢٤٣	آلات النفخ
٢٤٣	الناي
٢٤٦	المزمار المزواج
٢٥١	الشعبييه
٢٥٢	القرن
٢٥٥	الصفاره
٢٥٧	الزورنه
٢٥٨	الالات النحاسيه
٢٥٨	البوق
٢٦١	انجازات العراق القديم في الات الموسيقيه
٢٦٢	الملاوي
٢٦٤	الفرس/الحسر
٢٦٦	الفتحات الصوتيه
٢٦٨	الساتين
٢٧٢	التاثير الموسيقي للعراق القديم على الاقطاوع الاخرى
	القسم الرابع
٢٨٠	الغناء في العراق القديم
٣٠٠	خاتمه

ملحق رقم (١)
التسلسل الزمني لتاريخ العراق القديم ٣٠٢

ملحق رقم (٢)
فهرس لبعض المدن والمواقع الاثريه ٣١٦
فهرس المصادر ٣١٨
محتويات الكتاب ٣٤٠

الفهرست

٠٥٠	المقدمة.....
٧	القسم الاول..... تاريخ البحث ومصادر المعلومات
١٥	القسم الثاني..... الموسيقى القديمة واستعمالاتها
١١٣	القسم الثالث..... الآلات الموسيقية.
١٢٩	اسماء الآلات الموسيقية في الكتابات المسمارية
١٣٩	دراسة مقارنة للآلات الموسيقية
١٧٢	مقارنات
١٩٠	الآلات الإيقاعية الجلدية
٢٠٣	التمباني
٢٣٥	الآلات النحاسية
٣٣٩	انجازات العراق القديم في الآلات الموسيقية
٢٤٧	التاثير الموسيقي للعراق القديم على الاقطار الاخرى
٢٥٣	القسم الرابع..... الغناء في العراق القديم
٢٩٤	محتويات الكتاب
٢٩٧	الهوامش

رقم الايداع ٣١٤ في المكتبة الوطنية ببغداد لسنة ١٩٨٨

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

